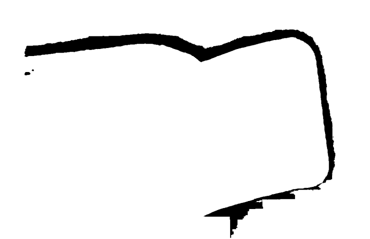
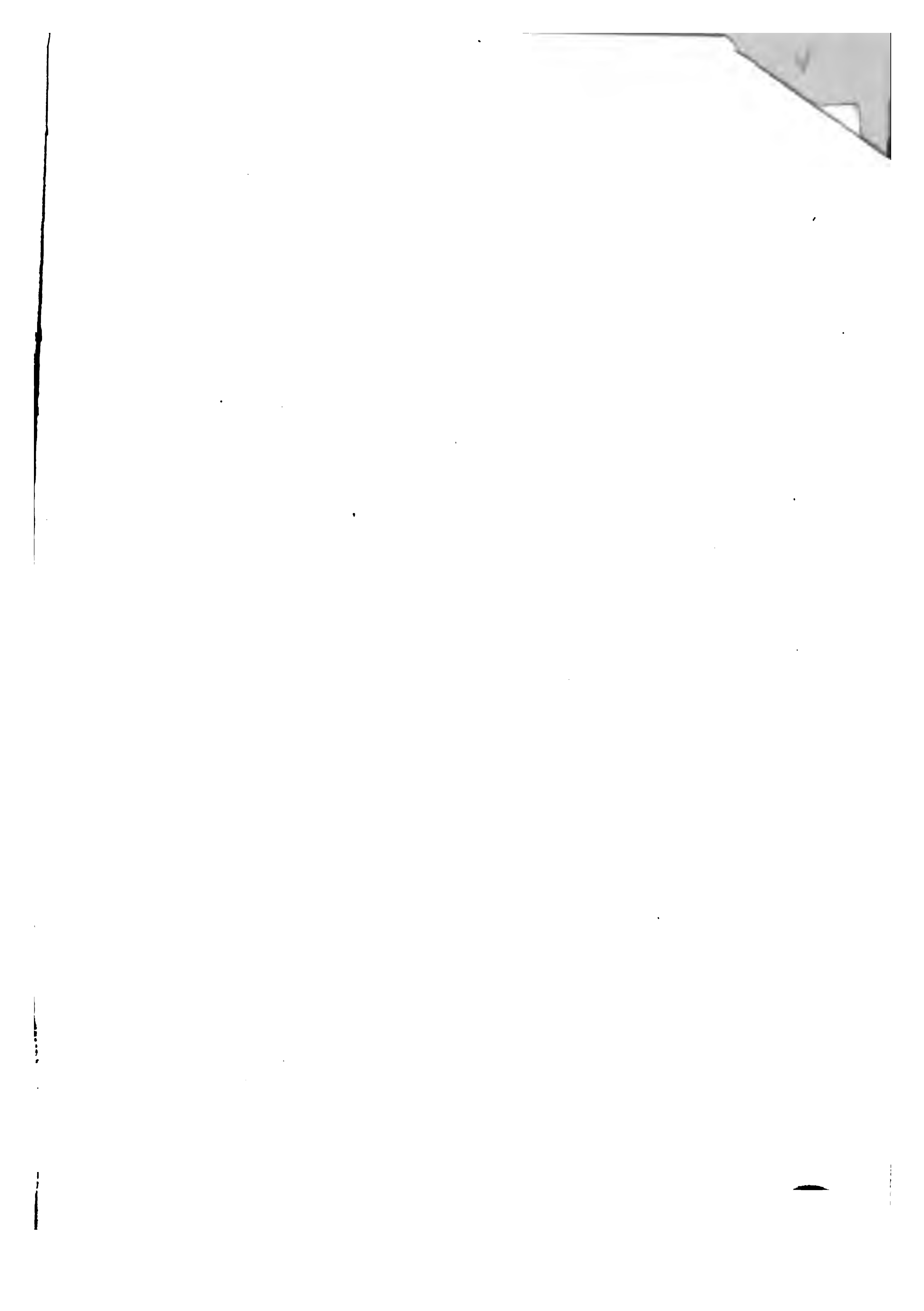
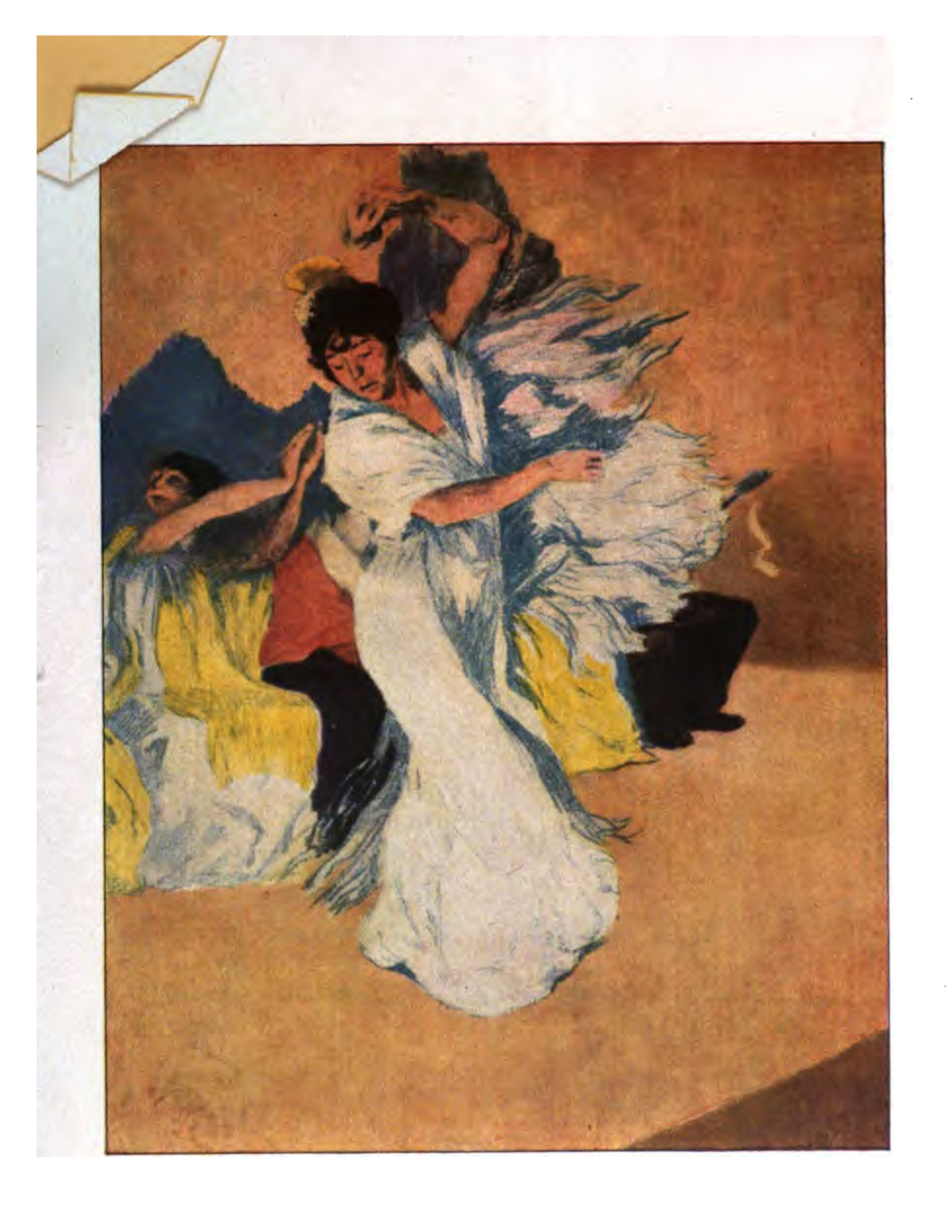


14 E 12

DER TANZ







ALEXANDRE LUNOIS: TANZENDE SPANIERIN
LITHOGRAPHIE



OSKAR BIE

ZWEITE

ERWEITERTE UND UM ZAHLREICHE NEUE BILDER VERBESSERTE AUFLAGE

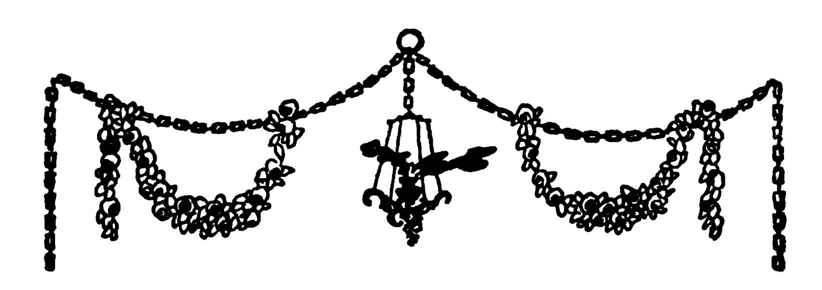
MIT HUNDERT KUNSTBEILAGEN

BUCHAUSSTATTUNG VON

KARL WALSER

IM VERLAG VON JULIUS BARD

BERLIN



INHALT





In abgeschlossnen Kreisen lenken wir,
Gesetzlich streng, das in der Mittelhöhe
Des Lebens wiederkehrend Schwebende.
Was droben sich in ungemessnen Räumen,
Gewaltig seltsam, hin und her bewegt,
Belebt und tötet, ohne Rat und Urteil,
Das wird nach anderm Maß, nach andrer Zahl
Vielleicht berechnet, bleibt uns rätselhaft.

Natürliche Tochter IV, 2.



RHYTHMISCHE KÜNSTE



STATT EINER VORREDE, IN DER SICH der Verfasser außerhalb seines Buches stellt, statt eines Systems, mit dem er dem Leser gleich fertig vor das Gesicht tritt, will ich versuchen, als erstes Kapitel dieses Werkes den Pendel meiner Gedanken selbst spielen zu lassen. Man wird sehen, wie sich ein System seine Umrisse bildet und der Autor nicht nötig hat, noch etwas außerhalb zu sagen, da er nur sich selbst innerhalb dieses Prozesses belauscht. Wenn ich mir aber die Freiheit nehme, durch diese allgemeineren und abstrakteren Ausführungen ein Buch einzuleiten, das in seinem weiteren Verlaufe das allersinnlichste Material bringt, so liegt es daran, daß die Kunst, die mich zu den folgenden Studien veranlaßt hat, nicht im Kodex der professionellen Ästhetik zu finden ist. In ihm liest man Betrachtungen über Poesie, oder Mimik, oder Tanz, Betrachtungen, die eine Art Apologie der einzelnen gewerblich organisierten Kunstberufe sein könnten, aber nicht von der Quelle künstlerischen Empfindens ausgehen. Man spricht von Versmaßen, auch von Musiktakten, auch von Tanzschritten — aber man vergißt, daß die Quelle der rhythmischen Künste tiefer fließt. Mich interessieren die zeitlichen Künste in ihrer ganzen großen Fülle und in ihrem inneren Zusammenhang. Ich möchte mir klar werden über die ästhetischen Formen des Nacheinander aller Dinge, über die künstlerische Kraft, mit der wir jenes wunderbarste und flüssigste aller Fluida, die Zeit, die Wandlung, die Beweglichkeit uns zum festen Genusse formen. Es scheint mir, daß die Formen, die wir dem Räumlichen, dem Nebeneinander geben, einfacher, ja roher bleiben gegenüber der wahrhaft bezaubernden Verwirrung, den Niederlagen und Siegen, die unser Verhältnis zur Zeit bezeichnen. Mit jenen räumlichen Künsten haben wir uns alle leicht und gern beschäftigt, die Anordnung einer Wand, eines Tisches, eines Hauses und von Stadt und Land ist uns geläufig genug, und wir wissen, daß es hier außer den mathematischen Gesetzen der Symmetrie noch feinere Formen der Disposition, unregelmäßige, persönliche, ausdrucksvolle Ordnungen gibt, die einem geläuterten Geschmack entsprechen. Aber mit der „Zeit" haben wir uns nur selten, oder wenn wir es taten nur sehr unbewußt in dieser Weise abgegeben. Ist es nicht möglich, unsere Erfahrungen auch hier etwas schärfer zu sichten? Empfunden, erlebt, gespürt hat jeder diese Reize der Zeitlichkeit. Dem einen sind sie ungebeten vor der Natur, dem anderen in einer konzentrierten Stunde seines inneren Lebens nahe getreten. Ich erinnere mich nachdenksamer



Augenblicke, wenn ich unter dem Schatten eines Busches am Wasser lag und der Wind in den Blättern der Birke eine andere Musik spielte als in den Halmen der Gräser und diese schwebende Tempomannigfaltigkeit noch balancierte mit dem leichten Takt der Wellen, mit der suggestiven Kraft ferner rollender Räder, mit dem Verklingen benachbarter menschlicher Laute. Die Wolken in ihrem ununterbrochenen Zuge waren abendlich geworden, violett zogen sie gegen den Horizont, die sich früh gelb erhoben hatten, um ihre mittagliche Gewittersymphonie zu spielen. Der Hauch der Zeit zog vernehmbar an mir vorüber, ich fühlte die Berührung ihrer Hand wie aus einer himmlischen Ferne. Ein andermal traf mich ihr Blick unerwartet mitten in der Arbeit. Um den Rhythmus eines unterbrochenen Satzes, das Gleichgewicht einer schriftlichen Darstellung wiederzugewinnen, gehe ich auf und ab, ich wiege mich in dieser einfachsten Form des Tanzes, in der unbewußten Erwartung, von dem äußeren Rhythmus in den inneren überfließen zu lassen. Ich trete auf den Balkon, der das plötzliche tiefgelegene Bild einer hauptstädtischen Straße enthüllt. Wie in einer hellsichtigen Stunde sehe ich nicht die einzelne Person und den einzelnen Wagen, ich sehe das rollende Band, das sich früh am Morgen anspinnt, das Band dieser tausend Freuden und Sorgen, das seinen grandiosen Rhythmus und seine wunderbare dynamische Kurve findet, bis es am Abend sich müde auf die Erde legt, ich sehe die Reime, die die Sonne und die Trachten bilden, der Regen und die Gangart der Passanten, und ein weites blinkendes Spiel von Kostümen, die auf und ab, auf und ab getragen werden, unermüdlich ihre Reize mit dem bewegten Körper neu erprobend, ein tägliches Wandeln von Kulturen, ein ewiges leises Niedersinken neuer Moden aus den oberen Schichten in die niederen. Was ist es, das in der Schönheit dieser zeitlichen Harmonie mich so kost? Der Rausch eines inneren Rhythmus kommt über mich, wie man ihn von jenen seltenen rhythmischen Tagen kennt, die mit ihrer geordneten Folge von Erlebnissen, ihrem wohligen Gleichgewicht der Gespräche und Bekanntschaften dem Lebenskünstler in uns schmeicheln, der so gern sie alle in seiner Gewalt hätte. Die Ahnung ist mir aufgegangen, daß die Zeit auf uns nicht lastet, sondern daß wir sie leicht gemacht haben, indem wir, soweit es in unserer Kraft stand, sie zu unserer künstlerischen Erhebung nutzten. Wir Menschen haben die Zeit, alle Zeit in allen beweglichen Dingen, rhythmisiert. Ein heiliger alter Zwang treibt uns an, sie zu besiegen, sie in unser Bewußtsein zu pressen, subjektiv uns gegen sie zu stellen. Wie wir einen Rausch fühlen, wenn wir die Natur, wo sie uns auf Farben reizt, im Bilde steigern, oder das Leben, wo es



uns in seinem Ursachenspiel reizt, im Drama idealisieren, so wandeln wir hier den elementaren Rausch der reinen Zeit uns zu einem hohen, bewußten Genuß. Wir werden Künstler des Zeitlichen, Beweglichen. Ob wir die Zeitlichkeit pochend in uns aufnehmen, ob wir sie stilisieren, ob wir sie als Empfindungswelle genießen, ja ob wir sie lachend töten, immer geben wir ihr in diesen Feierstunden unseren Pulsschlag, immer organisieren wir ihre unerbittliche Kraft zu einer Kunst des bewußten Rhythmus.



Von den Lustgefühlen und Kategorien

Es ist kein Geheimnis mehr: jedes Lustgefühl kann ästhetisch werden, wenn ich es bewußt spielen lasse. Ich kann dieses Lustgefühl in allen äußeren Sinnen haben, ich kann es im inneren Sinn pflegen. Und ich kann es in allen Dingen, die sich ihm unterwerfen, arbeiten lassen: in der ungelösten empirischen Wirklichkeit, in einer bloßen Anschauungsform, ja sogar in bereits existierenden Kunstwerken. Ich bitte, sich einmal das Vergnügen zu machen, dies selbst durchzukosten. Tausend Wechselwirkungen und Übergänge bilden sich dazwischen, unter denen das Übertragen der durch das Kunstwerk erregten ästhetischen Empfindung auf die Wirklichkeit eines der bedeutendsten Agentien ist. Zahllose Kombinationen ergeben sich, die einen kulturfähiger, die anderen unfähiger und zahllose Querschnitte können wir probieren.

Alles dies ist kunstfähig, in allem läßt sich die Kultur gepflegter Lustgefühle voraussetzen und auch nachweisen. Es ist das große Reich der Kunst, das niemals vollständig kodifiziert werden kann. Es ist eine unendliche Kette, die sich immer dadurch verlängert, daß jedes Produkt einer ästhetischen Empfindung sofort wieder das Objekt einer zweiten werden kann und jede Empfindung wieder sich so stärken und konzentrieren kann, daß sie ihren Rausch in der Produktion auslöst. Man wird sich diese lieblichen Ketten der Reproduktion leicht selbst spinnen können. Man wird in ihren Reihen die verschiedensten Kunstäußerungen finden, von der innersten genießenden Empfindung bis zur äußersten schaffenden Nachahmung, von der Kunst, die Intuition bleibt, bis zu jener, die Handwerk geworden ist.



Ich will hier beileibe keine Kategorienlehre aufstellen. Es wird doch immer wieder unausdenkbar. Es ist an sich verständlich, daß unsere primären Anschauungsformen, die Kausalität, die Zeit, der Raum sich besonders gern mit den ästhetischen Empfindungen verknüpfen, welche ja selbst die allerprimärsten unserer Lebensäußerungen sind. Und es ist ebenso verständlich, daß sie an Allgemeinheit die sekundären Anschauungsformen, Farbe, Geruch, und ähnliche Empirika übertreffen müssen. Zwischen unseren Anlagen besteht eine Art Anciennitätsverhältnis, das ihr Zusammenwirken reguliert. Man hat gesagt, Kausalität, Zeit und Raum seien die ursprünglichsten dieser Anschauungsformen, die wir auf die Dinge anwenden. Nichts bestätigt diese Behauptung mehr, als ein Blick auf die elementarsten ästhetischen Regungen. Die ästhetische Lust verknüpft sich mit nichts bindender, als mit diesen drei natürlichen Kategorien. In ihnen genießen wir die inneren Werdeformen, die harmonischen Gesetze des Seins wie in einer Art göttlichen Erbschaft, bei weitem nicht so menschlich, zersplittert und launisch, wie in den empirischen Künsten, die sofort auf das fertige Sein reagieren und von ihm in der Pflege ihrer Genüsse ausgehen. Man könnte eine kausale Ästhetik schreiben, so wie man eine rhythmische und eine tektonische schreibt. Die kausale Ästhetik behandelt die künstlerischen Freuden des Denkens und der Moral und des Rechts und der Religion; es kämen dabei viele neue und merkwürdige Schlüsse heraus. Die tektonische Ästhetik, als die unserer räumlichen Genüsse, grenzte am ehesten an die gewohnten Behandlungen empirischer Künste. Die rhythmische Ästhetik als die Zusammenfassung sämtlicher zeitlicher Kunstmöglichkeiten wie -wirklichkeiten in allen beweglichen oder bewegbaren Dingen steht an Reizen in der Mitte. Das sind sehr fruchtbare und nachdenksame Begriffe, und ich würde doch den Leser bedauern, der aus einer stofflichen Neugier sich langweilte, am Beginn eines solchen Unternehmens dieser leichten Philosophie zu folgen.

Das rhythmische Kunstwerk

Die Zeit ist unter den Kategorien die nervöseste. Zarter und geistiger als der Raum ist sie für unsere Kunstbedürfnisse viel feiner organisierbar, rührt unseren Lebensnerv stärker, füllt reicher unsere größte Vorstellung, die Unendlichkeit. Indem wir uns der Lust bewußt werden, die wir an dieser Kraft empfinden, beginnen wir das rhythmische Kunstwerk zu schaffen. Das rhythmische Kunstwerk ist der gepflegte Genuß einer Ordnung im Zeitlichen. Das Material dieser Ordnung kann greifbar, hörbar, sichtbar und für uns bildbar sein, dann wird das Kunstwerk — wie der Tanz — sinnliche Gestalt erhalten. Es kann aber auch — wie Leben und Natur — dem sinnlichen Gestaltungstrieb widerstreben,



dann breitet sich das rhythmische Kunstwerk in unserer Empfindung aus, wir empfinden den inneren Rhythmus jenes Objekts selbst innerlich nach und formen uns diese Nachempfindung zu einem Genuß, den wir anderen mitteilen oder gar in der Phantasie idealisieren. Es ist in allem diesem ein Gewebe gebundener und ungebundener Rhythmen, ein Stilisieren der Erfahrung, ein Empirisieren der Form, dessen Einheit, dessen gemeinsamer Grund nichts als unsere unbezwingliche, leidenschaftliche Lust an der zeitlichen Ordnung ist.

Heiter und festlich scheint uns dieser Rhythmus. Er scheint das frohe und geklärte Gefühl der Zeit, wie das Tektonische das des Raumes ist. Ja, noch froher als die räumliche Disposition. Denn wenn er dem Auge das schöne Maß zeitlicher Veränderungen gibt, so gibt er noch willkommener dem Ohr die heimlichen Gesetze einer zweiten Welt, die wir durch dieses feinere Organ erkennen. Wo die Tektonik baut, spielt er. Er spielt als der Akzent auf dem Nacheinander, als die Ruhe auf der Beweglichkeit. Seine Forderungen nach Maß und Schönheit locken das Veränderliche, sich Wandelnde in festliche und geordnete Formen, und der Zeitlichkeit gibt er eine zeitlose, behagliche, freie und gefällige Ruhe. Er dämpft die Angst um die Ewigkeit, weil er die Gesetze ihrer Linien markiert, und er verleiht der Alltäglichkeit der Veränderung ein göttliches, lächelndes Wesen, das wir zur Kunst erheben. Wie die Tektonik den Raum disponiert, so disponiert er die Zeit, nicht nur im Tanz und in der Metrik und im Takte, sondern in allem, was uns umgibt. Feine Augen und Ohren vernehmen ihn, soweit ihre Fühler reichen, in jeder Sekunde und an jeder Stelle. Er kann verwickelt werden wie in einem griechischen Chor oder einer modernen Symphonie und spricht doch zu uns. Er kann noch viel verwickelter und mannigfaltiger sein im Leben und in der Natur; und dennoch lauschen wir auf seine Sprache. Er spricht am verständlichsten, wenn seine Stoffe auch schon räumlich in schönen Maßen sich darbieten, wenn das Tektonische rhythmisch sich ordnet — aber Welten liegen noch in ihm, wenn das Leben und die Natur ihre Einzelkräfte zu der unentwirrbaren Vielheit der Wirklichkeit verweben und uns eine Ahnung überkommt von der Ärmlichkeit menschlicher Abstraktion. Oder wissen wir vielleicht, nachdem wir in der Renaissance rhythmische Künstler jeder strengsten Zeitstilisierung und in der Romantik die äußersten Naturalisten eines Lebensrhythmus kennen gelernt haben, daß damit die Möglichkeiten erschöpft sind? Sollten wir, die wir heut so zeitlich-gefühlvoll veranlagt sind, nicht einst wieder in einem neuen Sinne räumlich-despotisch werden können, wenn wir wieder einmal mehr s e h e n als h ö r e n? Doch still!



Rhythmisch ist gar vielerlei

Würde heut schon eine wahrhaft moderne Ästhetik aufgerufen werden, den Rhythmus zu definieren, so könnte sie ihn nicht mehr als Gleichmäßigkeit, als Mathematik, als präzisen Takt ansprechen, sondern überhaupt als Ordnung im Zeitlichen, regelmäßig und unregelmäßig. Unsere ästhetische Erkenntnis ist freilich diesen Dingen gegenüber sehr im Rückstande. Während wir bei der bildenden Kunst genau wissen, daß sie mit der Devise „Nachahmung der Natur“ oder „Realismus“ nicht abgetan ist, sondern im Laufe der menschlichen Entwicklung immer persönlicher, abstrakter, stofflich freier und sozusagen symbolischer geworden ist, will es uns nicht beikommen, die umgekehrte Entwicklung bei den formalen Künsten, den rhythmischen oder den tektonischen, zuzugeben. Der Anfang ist hier die reine Idee, das rein Formale, das rein Mathematische und Reguläre, der Fortschritt aber geht ins Unregelmäßige, in die Zerstörung der Form, in die Wahrheit des Ausdrucks. Der Musiker weiß, daß es in seiner Kunst heute keinen strengen Takt mehr gibt, sondern daß alle Reize des Rhythmus im Ausdruck liegen, den bald ein Accelerando, bald ein Crescendo, bald ein Rubato vergeistigt. Er weiß, daß der rein taktmäßige Rhythmus heute wieder nur einen Ausdruck des Regelmäßigen, eine bewußte Unschuld darstellt. Er weiß, daß Taktstriche und Taktschlägerei fossile Überreste einer Epoche bedeuten, die sich von der Vorstellung eines regelmäßigen Rhythmus gänzlich beherrschen ließ Unsere Musik läuft taktlos im hergebrachten Sinne und doch voll von einem viel höheren, inneren, seelenvollen Rhythmus dahin wie das Leben selbst oder die Natur, die ihr immer wichtigere Vorbilder werden, je mehr sie sich zu einer Ausdruckskunst entwickelt.

Solange die ästhetische Forschung ihren Bezirk nach den zufälligen Berufsgebieten des Menschen, wie Architektur, Musik, Plastik, einteilte, konnte sie unmöglich zu der Erkenntnis dieser Veränderungen unseres künstlerischen Empfindens gelangen. Erst jetzt, wo sich immer mehr das Verständnis für das Organische in der Kunst und die subjektive Grundlage ihrer Äußerungen verbreitet, sind wir imstande, diesen Wandlungen besser nachzugehen. Wir fassen das Ästhetische nach seinen organischen Unterschieden. Wir sprechen von dem Sinne gegenüber der Form, der Farbe, der Funktion, dem Ton, dem Raum und der Zeit, und alles, was der Zeitsinn auffaßt, scheint uns ästhetisch zu erörtern

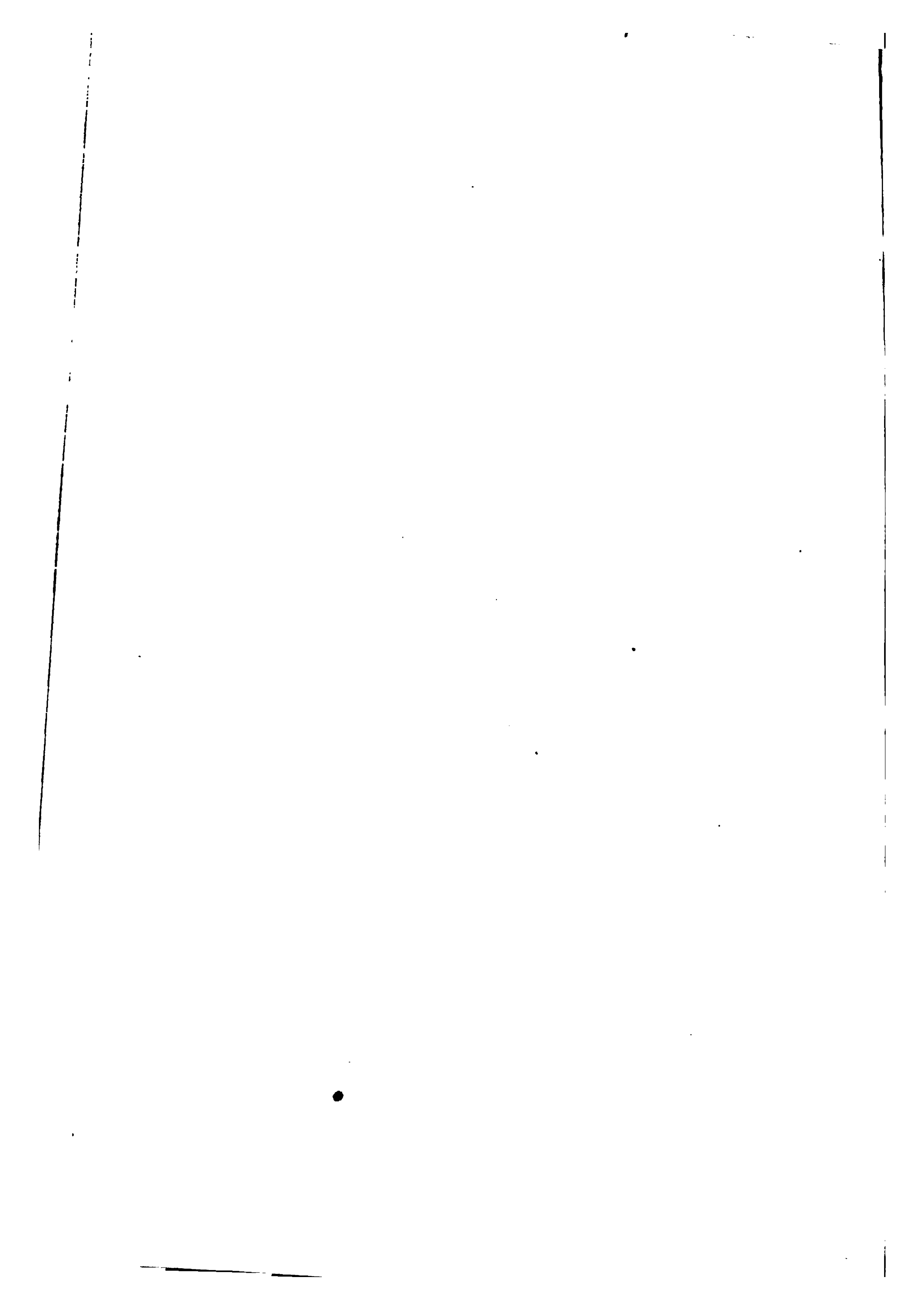


möglich. Wenn es kaum eine Kunstempfindung gibt, die sich rein zeitlich äußert, weil ihr Material stets auch anderen Künsten unterworfen sein wird, so gibt es wiederum kein zeitliches Material, das den Rhythmus in seiner Behandlung durch die Kunst verleugnete. Je nach unserer Disposition wird diese Rhythmik immer wieder sich schattieren. Da wir an einem Ding gleichzeitig die verschiedensten künstlerischen Freuden haben können und sowohl bei der Umgestaltung von Natur als beim Schaffen neuer Natur mehr formal, ein andermal mehr farblich, ein drittes Mal mehr funktionell interessiert sind, so wird — ich glaube, daß das sehr wichtig ist — die eine dieser organischen Fähigkeiten stets durch die anderen sich modifizieren lassen. Wir sind stark räumlich veranlagt: dann wird das Zeitliche davon beeinflußt werden. Wir empfinden rein zeitlich: dann werden wir den Raumsinn danach einrichten. Die rhythmischen Erscheinungen, so verwandt sie alle untereinander bleiben, nuancieren sich auf das Allerfeinste und es gibt wundervoll auch hier nicht zwei Empfindungen, die einander vollkommen gleichen. Dann aber ist der alte Begriff Rhythmus, wenn er die Mathematik der Zeit, das Gleichmaß der Ordnung bedeutet, viel zu eng, er ist nur ein Teil der sämtlichen ästhetischen Wirkungen zeitlicher Natur, und wenn wir diese rhythmisch nennen, so vollziehen wir eine bewußte Erweiterung des Terminus. Wir steigen in dem neuen Querschnitt, den wir durch die ästhetischen Erscheinungen machen, viel tiefer in die seelische Werkstatt der Kunst hinein. Die Terminologie der Berufskünste erscheint uns einseitig gegenüber dieser elementaren Aufweckung unserer ursprünglichsten Organe und, was etwa die Berufskünste an Reizen menschlich-kultureller Verfeinerung aufweisen, ersetzen diese organischen Künste durch die Vielseitigkeit und Beständigkeit, mit der sie unser ganzes Dasein durchdringen und alle unsere Gefühle und Handlungen in einem höheren Zusammenhang vereinigen. Ich lasse meinen Geist über das ganze weite Feld der Zeit schweifen und überall, wo ich die Zeit als Zeit genieße, finde ich den rhythmischen Künstler.

Es genügt nicht, die Einteilung der Woche mit dem siebenten Ruhetag oder des Tages mit seinen feststehenden, ruhigen Mahlzeiten rhythmisch zu nennen und nur in diesem Gleichmaß der Akzente die ästhetische Wirkung der Zeit wahrzunehmen. Mein Organ ist feiner: für mich hat jedes Leben, jeder Tag, jeder zeitliche Ablauf der Dinge in seiner Wechselwirkung von Glück und Unglück, von Licht und Dunkel, von Sehnsucht und Müdigkeit ästhetische Reize, und die Lebenskunst in der Anordnung dieser Bestandteile ist ein ästhetisches Geschäft, das



SCHADOW: DIE VIGANOS
RADIERUNG





FELIX VALLOTTON
LE MONTBLANC



mit den moralischen Bedürfnissen ähnlich sich decken kann wie etwa die ästhetische Form eines Möbels mit seiner Zweckmäßigkeit. Nicht anders in der Natur. Der mathematische Rhythmus des Sonnenaufganges und -unterganges ist nur ein ganz kleiner Teil der zahllosen ästhetischen Wirkungen, die in der Bewegung der Himmelsfarben, dem Wechsel der Lufttöne, dem Verkehr der Menschen, dem Blutlauf einer großen Stadt liegen. Das sensitive Auge und Ohr nimmt hier rein aus dem zeitlichen Verlauf Reize entgegen, die sich mit Taktstrichen so wenig abteilen ließen wie die Improvisation eines modernen Musikers. Es ist schön, sich über die weiten Grenzen dieser rhythmischen Möglichkeiten klar zu werden, ehe man etwa daran geht, das Verhältnis der Menschen dazu zu kritisieren. Sind wir da nicht auf einer neuen Erde? Ist da viel „vorgearbeitet?“



Wissenschaft

Man hat sich niemals im Zusammenhang gefragt: wie reagieren wir künstlerisch auf die Zeitlichkeit, welche Stile hat der rhythmische Ordnungstrieb gefunden, welche Strecken hat er sich erobert? Man darf sogar behaupten, daß dem größten Teil unserer Gelehrten niemals der Gedanke gekommen ist, die Bewegung als solche, ich meine nicht den ruhigen Moment in ihr, sondern die Wandlung, die Veränderlichkeit, die Zeitlichkeit in allen Formen und Stoffen ästhetisch zu fassen, und daß, wenn sie es getan haben, sie sich selten von der Vorstellung des mathematischen Rhythmus freimachen konnten. Die Italiener und Franzosen sind die einzigen, bei denen sich bisher ein feineres wissenschaftliches Organ für die Ästhetik der Bewegung gezeigt hat, weil sie zu wenig philologisch und zu wenig praktisch sind, um nicht für den Ausdruck der Unregelmäßigkeit, den menschlichen Reiz des Überflüssigen das künstlerische Gefühl zu haben. Wie die Romanen allein eine äußere Kultur beweglicher Künste, der Künste des Festes, des Tanzes, der Gesellschaft und des Lebens, geschaffen haben, so haben ihre Gelehrten allein die Brücke zu der unbegrenzten Ästhetik der Bewegung gefunden. In Deutschland hat, um nur einen Fall zu erwähnen, ein Mann wie Hugo Riemann, der versuchte, über die Taktstriche hinweg für die Musik eine Lehre der



Phraseologie, eine Zusammenfassung innerlich verbundener Einheiten zu predigen, verhältnismäßig wenige Zuhörer gefunden, obwohl bei uns die Entwicklung der inneren, zeitlich verlaufenden Künste, der dichtenden und tönenden, zu einer so ungewöhnlichen rhythmischen Freiheit geführt hat. Das wird sich nicht ändern, solange unsere Ästhetiker sich mit den Künsten, mit den Produkten beschäftigen statt mit dem Schaffen.

Das Verhältnis der Wissenschaft zu den Fragen der Bewegungsästhetik ist zu interessant, als daß ich nicht noch etwas näher darauf eingehen sollte. Wir können da ganz merkwürdig und mit seltener Klarheit die Unterschiede der Temperamente, der nationalen Erziehungen beobachten, noch ehe die romanische Anschauung, wie zu erwarten steht, einen internationalen Stil des Denkens in diesen Dingen geschaffen hat. Die Deutschen sind am liebsten Metriker, wenn sie vor Fragen der Bewegungsästhetik gestellt werden, die Engländer dagegen Nützlichkeitsphilosophen, die den Zweck mit der Schönheit gleich setzen, die Franzosen Expressionisten, die den Ausdruck zu einem wesentlichen Faktor erheben.

Klopfgeister

Ziemlich vereinzelt steht in der deutschen ästhetischen Bibliothek eine vor Jahren erschienene Dissertation von Benecke „Vom Takt in Tanz, Gesang und Dichtung." Aber sie ist mit Recht vergessen. Der Verfasser kommt über einige gewaltsame Zurückführungen der Metrik auf Gangarten nicht hinaus. Auch hier wird schließlich alle Bewegung wieder nur auf die Metrik hingesehen. Selbst Bücher in seinem vielgelesenen Werke über „Arbeit und Rhythmus", in dem er die Einflüsse des Arbeitens im einzelnen und in der Masse auf körperliche Rhythmen bespricht, landet zuletzt bei der Metrik und fühlt sich glücklich, etwas Poesie aus dem Arbeitsrhythmus herzuleiten. Diese Metromanie ist bei den Deutschen kein Zufall. Ihnen liegt das Skandieren von der Schulbank her zu sehr im Blute, und sie kennen kaum einen anderen Rhythmus als den mathematisch zählbaren. Sie haben weder dem Leben noch der Natur gegenüber ein gebildetes Organ für die Phänomene der Bewegung. Die Schule Wundts, die Psychophysiologen, die die physiologischen Beobachtungen an unseren Organen auf die Erkenntnis der Seele anwenden wollen, konstruieren Apparat auf Apparat, um schließlich festzustellen, daß der Mensch sich der rhythmischen Mathematik nicht allzulange fügen will. Meumann, Ebhardt und andere studieren die Übereinstimmung von Puls und Atem mit rhythmischen Veränderungen, oder sie finden, daß bei Klopfreihen eine rhythmische Betonung die Fehler vergrößert und daß ein Akzent die Folge hat, daß wir das nach-



folgende Glied unwillkürlich verlängern. Sie peinigen ihre Opfer, bis sie endlich eine schöne Anzahl menschlicher Fehler gegen den Rhythmus gefunden haben, und sie scheinen nicht zu ahnen, daß gerade bei diesen Fehlern erst das ästhetische Interesse beginnt, daß sie die Keime der künstlerischen Entwicklung des Zeitsinns bedeuten, daß sie das Recht und der Stolz des Menschen sind. Was helfen uns diese niedlichen, so schwer kontrollierbaren Beobachtungen, wenn wir Millionen von Beobachtungen, die uns jede Minute, jede Umgebung bietet, aus Stumpfheit der Organe vernachlässigen? Was nützt uns dieses inquisitorische Aufnotieren aller möglichen Unfähigkeiten, wenn wir dabei nicht an die verwirrende Großartigkeit der rhythmischen Erfahrung denken? Sollen wir nur die Beschränktheit des Menschen in der Göttlichkeit der Schöpfung erkennen? Welche Armut! Diese Psychophysiker sind ästhetische Dilettanten, weil sie mit dem Apparat arbeiten, nicht mit dem Leben, weil sie den Normalmenschen anbeten, Philologen der Seele. Ihre Stunde hat geschlagen.

Zweckmenschen

Ich wende mich von den Deutschen zu den Engländern. Für jene ist bezeichnend, daß sie skandieren, Textkritik der Organe treiben, Fehler und Lücken interpolieren wollen — für diese, daß sie an den purpose denken. Spencer interessiert sich für die Nützlichkeit des Rhythmus und setzt die Schönheit gleich der vollendeten Nützlichkeit. In den First principles analysiert er die Natur auf ihre reinen Rhythmen. Er findet eine Reihe von Beispielen unkomplizierter Bewegungskräfte, wie das gleichmäßige Schlagen der Fahnenschnur im Winde oder verschiedene Wellenerscheinungen, und erkennt in ihnen reine rhythmische Äußerungen. Dort wo die Kultur diese reine Rhythmik der Natur erreicht, ist für ihn das künstlerische Ideal vollendet. In dem Essay über die Anmut erklärt er Grazie als technische Vollendung ohne unnötige Kraftverschwendung. Dem deutschen Philologen steht hier der englische Utilitarier gegenüber, der Praktiker des Sports, der technische Ästhet.

Ein wahrer Ästhetiker

Wie sich nun drittens der Franzose hierzu verhält, wird man am folgenden Beispiel erkennen. Ein Franzose beobachtet englische Schlittschuhläufer, die mit einer peinlichen Sachlichkeit ihre Schritte machen und dem Ideal ihres Philosophen nahekommen, technisch vollendet zu fahren ohne jede unnötige Kraftverschwendung. Er kann vor sich selbst nicht leugnen, daß diese Leistung sportlich ein Meisterstück ist, aber dennoch fehlt ihm etwas zur letzten Anmut, zur berauschenden Schönheit. Es stört ihn der Mangel an Überfluß, die Identität der Maschine und des Menschen. C'était bien la méthode utilitaire, économique: cela ne donnait pas la sensation de l'art. Der Deutsche würde bei den



Schlittschuhläufern die Tempofehler notieren, der Engländer die überflüssig verwendete Kraft, der Franzose nimmt gerade diesen Überfluß als Kunst.

Ich spreche von dem vorzüglichen Werke Souriaus über die „Esthétique du mouvement.“ Es ist das einzige, das von einem Manne geschrieben ist, der das empfängliche Organ für Bewegung besitzt, der die Bewegung nicht in Ruhebestandteile zerlegt, der sie als Ganzes begreifen kann, und der ebensowohl die Kraft des mathematischen Rhythmus wie die Notwendigkeit des menschlichen Überschusses versteht. Hygienisch, sportlich, technisch ist er vollkommen auf der Höhe der Zeit: er hat die ganze Wissenschaft der rhythmischen Zweckmäßigkeit auf dem Gebiete der äußeren Bewegung studiert von den Gesetzen des englischen Pedestrianismus (eine Marschmethode) bis zu den Mareyschen Messungen der Bewegungen, die dieser französische gelehrte Kinematograph in seiner Machine animale niederlegte. Aber er weiß, daß das nicht alles ist. Die Nützlichkeit der Bewegung als Prinzip einer Schönheitstheorie ist bei ihm nur ein Vordersatz. Die Schönheit verlangt ein zweites: eine leichte Zwecklosigkeit, ein Erheben des Bewußtseins über die Mechanik, ein Menschliches, eine Expression. Erst den Zweck vollenden, dann das Resultat in einen Ausdruck umsetzen, dieses ist die wahre Anmut. Und so schadet in Paris selbst ein wenig Koketterie nichts.

Souriau ist kein Phraseologe der billigen Pariser Art, denen die Sprache über den Inhalt forthilft. Seine Gelehrsamkeit kommt aus einer künstlerischen Veranlagung, und selbst was er von Raisonnement hinzutut, ist immer noch sinnlich geblieben. Sein Auge ist geöffnet für das große Reich der Bewegungen in Natur und Kultur, das er auf seine Majestät ansieht, nicht auf seine Schäden oder Mechanismen. Seine Beobachtungen verhalten sich zu denen der Psychophysiologen wie die Zeichnung eines Steinlen zu der Studie eines Akademieprofessors. In den Notizen, die er sich über das Atemholen der Spaziergänger im Winter macht, wo man unbeobachtet den Hauch und sein Verhältnis zum Gang studieren kann, oder über die Bewegungen der Leute auf der Straße, der Nachtreisenden, der Tiere, der Arbeitenden, der Tänzer — darin ist das pulsierende Leben. Kaum irgend eine Grundtatsache im großen Reich der äußeren Rhythmen ist ihm verborgen. Den Bücherschen Gedanken des Arbeitsrhythmus führt er schon, unter dem Begriff synergie musculaire, überzeugend durch. Er kennt die freudeerweckende Wirkung des Rhythmus in der Natur, versteht den Rausch der Bewegung, das Fest des Taktes, die Kunst der graziösen Formen. So ordentlich er auch die Bewegungserscheinungen in allen Bezirken der Natur einteilt, vergißt er doch nie diese Beziehung zum Menschen, dieses Dionysische



in unserem Blut, das uns frohlocken läßt in der Freiheit der Bewegung, in der Entkörperung des Körpers, in dem Zusammenschlag des großen Rhythmus, in dem moralischen Hochgefühl der Kraftbezeugung — bis zum Fluge. Le vol semble la plus belle victoire remportée contre l'inertie et la pesanteur, une véritable émancipation de la matière.

Nur auf diesem Boden ist eine Ästhetik des Rhythmus möglich. So muß die ganze Frage angefaßt werden. Die Freude an der Ordnung zeitlicher Folge, der Rausch in dem Genuß einer zeitlich wirkenden Kraft, ihre Gestaltung nach den Maßen der Ausdrucksmöglichkeiten, regelmäßig als höchste Reinkultur des Festlichen, unregelmäßig als Widerschein unserer Kämpfe und Leidenschaften — diese Theorie des Rhythmus wäre allein gleichberechtigt einer modernen Psychologie anderer künstlerischer Betätigungen. Der feierliche Marschrhythmus wie die Mechanik des Sports, das seelenvolle Ritardando wie die kokette Anmut des Überflusses, die Harmonie einer weisen Lebenskunst wie die Hingabe an das unberechenbare Schicksal — alles hat darin seinen Platz, und nichts auf der Welt, was zeitlich verläuft, bleibt ausgeschlossen. Wie jede andere Kunst, wird auch die rhythmische in der Entwicklung des Menschengeschlechts stofflich freier, subjektiver, bewußter. Die Stofflichkeit der Zeit überwindet sie, indem sie diese in ein immer souveräneres Reich menschlicher, ästhetischer Anschauung erhebt, und ich darf es wohl noch einmal wiederholen: der Rhythmus ist nicht bloß ein Skandieren aller zeitlichen Dinge, die Abweichung vom Skandieren ist nicht bloß ein Fehler, sondern es gibt auch einen bewußt unregelmäßigen, einen romantischen, einen naturalistischen Rhythmus, der persönlicher und menschlicher erscheint.



Eine Einteilung

Sobald wir die Anwendung dieser Beobachtungen auf die Geschichte machen, sehen wir die Fruchtbarkeit der erweiterten rhythmischen Erkenntnis. Denn es ist klar, daß jetzt nicht bloß diejenigen Epochen der Rhythmik, die eine mathematische und reguläre Prägung haben, sondern daß alle Äußerungen von Bewegung, in jedem Stoff, zu jeder Zeit ein stilgeschichtliches Interesse beanspruchen dürfen. Die Epochen des regulären Rhythmus sind dann nur



Teile der Stilgeschichte, sowie die Renaissancebaukunst nur ein Teil der tektonischen Entwicklung ist.

Und ebenso sind wir jetzt imstande, das Material der rhythmischen Künste genauer zu unterscheiden, die Stoffe zu trennen, in denen sie wirken. Ich glaube, daß man die beiden Hauptströmungen kurz direkte und indirekte Rhythmik nennen kann. Die direkte Rhythmik bezieht sich auf alle diejenigen Stoffe, die uns die Natur unmittelbar bietet, also Luft und Licht, Wasser und Bäume, Feuer, die Beweglichkeit der Tiere, die der Menschen, alle elementaren Geräusche, die Töne, die Vorgänge des Lebens, Verkehr und Unterhaltung. Die indirekte Rhythmik aber befaßt sich mit einem Material, das bereits von der Kultur seine Form erhalten hat, wie z. B. das metrische und rhetorische Behandeln der Sprache, Satzbau und Sprachgefühl, oder das rhythmische Gestalten künstlich gebildeter Lebensvorgänge in der Dichtung, in deren zeitlicher Anordnung und Zäsurenfolge sich ja ein ganz bestimmtes Kunstgefühl ausspricht, oder in dem Wechsel aller Moden an festen Gegenständen, in der Tracht, in Geräten, ja überhaupt im Reiche des Geschaffenen. Wie der Lauf der Sprache, der gedichteten Ereignisse, der geschaffenen Tracht, der gebildeten Kunstwerke in Gewohnheiten und Veränderungen, in Reaktion und Revolution sich ästhetisch kundgibt, das ist eine ganz besondere Reihe indirekter rhythmischer Erscheinungen. Metrik, Rhetorik, poetische Disposition auf der einen Seite, Ästhetik der Mode in allen freien und angewandten Künsten auf der anderen Seite — das sind die Themata der indirekten Rhythmik. Ich habe diese in meinem Buche nicht zu behandeln. Ich habe nichts als die Grenzen gezogen und es müßten immerhin zwei weitere Bände folgen, um die übrigen Hauptgebiete der Ästhetik der Zeit zu durchwandern, die man „die Sprache“ und „die Mode“ kurz nennen könnte, wie dieser Band „der Tanz“ genannt ist. Nonum prematur . . .

Der Begriff: Ästhetik der Zeit wird für dieses Unternehmen nicht zu weit sein. Indem ich Phänomene, die an sich verstreut zu liegen scheinen, unter diesem Winkel zusammenfasse, indem ich auf alle Formen rhythmischer Genüsse achte, wo sie auch hervortreten und mit welcher Kunst sie auch zusammengehen, bin ich fähig, wenigstens die drei hauptsächlichen Erscheinungsformen unseres Triebes, das Zeitliche zu beherrschen und zu genießen, klar zu bestimmen. Die erste Frage ist: wie verhalten wir uns zu den beweglichen Dingen der Natur? Die zweite: wie gestalten wir die Wiedergabe zeitlicher Ereignisse? Die dritte: wie verzeitlichen wir die festen Dinge? Zuerst sehen wir den Menschen vis-à-vis der elementaren Natur, deren Beweglichkeiten er zu



Lebensgenüssen zu stilisieren versucht. Dann sehen wir ihn am Werke. seine künstlerische Fähigkeit, Leben darzustellen oder zu ersinnen, in einer rhythmisch zivilisierten Form auszubilden. Und endlich beobachten wir sogar seine Kühnheit, feste und an sich unbewegliche Produkte in den Genuß eines Wechselns, in die Freude am Spiel der Gegensätze hineinzuziehen, ihr Kommen und Gehen zeitlich auszukosten. Alles ist dann von einem Lichte erleuchtet: unser Verhältnis zu den Naturelementen, die Stilisierung unseres Verkehrs, die Kunst des beweglichen Körpers, die formale Entwicklung der Musik und Konversation, die Disposition von Lebensvorgängen in der Dichtung, von Gedankengängen in Schrift und Rede und die Kunst ihrer Wiedergabe im großen und im kleinen Rhythmus, sowie jene unendlich feine Verzeitlichung alles Bestehenden, die die wahre Ästhetik der Mode ist. Diese Fülle hat nichts Verwirrendes mehr. Man sieht sofort, daß sich Anfang und Ende dieser drei Zeitkünste berühren, daß es ein Kreisweg von Natur zu Natur ist, eine Entfaltung von Trieben, die noch fast moralisch erscheinen, wo sie der nackten Wirklichkeit gegenüber sich finden, und immer künstlerischer werden, je artifizieller ihr Stoff ist. Und dieser Zusammenschluß gibt mir die Gewißheit der Lückenlosigkeit unseres Querschnitts. Wir können jetzt in die Schachte steigen.



Das ist sicherlich nicht gelehrter, als es sein will. Dieses Disponieren, dieses klare und bestimmte Einzirkeln eines weiten Feldes, das der dunkle Grund einer Wissenschaft ist, hat alle Freuden eines künstlerischen Prozesses. Ich bin neugierig—neugierig, wie das alles sein mag. Ich bin mir keiner Schuld bewußt, es so zusammenzusehen und einzuklammern, das ist mein inneres Auge. Aber ich bin nicht ehrgeizig auf den Verlauf dieser Promenade. Wie wird es uns ergehen? Vielleicht wird sich die Neugierde legen und in eine Sachlichkeit auflösen, in der sich jede Arbeit am sichersten belohnt sieht. Und der Wert der Sachlichkeit? Mit welchem Gesichte werde ich aus diesem Bergwerk hervorsteigen, das ich mir da selbst gegraben habe?



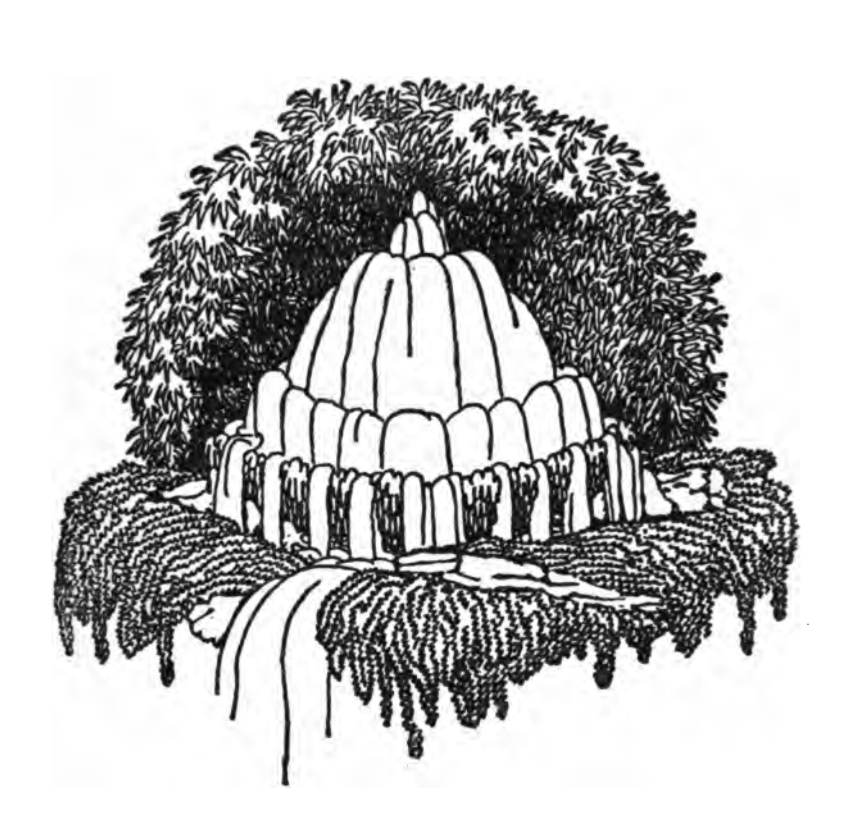




STICH NACH ANTOINE WATTEAU FETES VENITIENNES



FRANÇOIS CALLOT: TEUFELSTANZ
RADIERUNG





Wir sind aus den Elementen geschaffen,
Aus Wasser, Feuer, Erd und Luft,
Unmittelbar, und irdischer Duft
Ist unserm Wesen ganz zuwider.
Wir steigen nie zu euch hernieder,
Doch wenn ihr kommt, bei uns zu ruhn,
Da haben wir genug zu tun.

Eine Hurt



DAS FEST
DER ELEMENTE



Temperamente

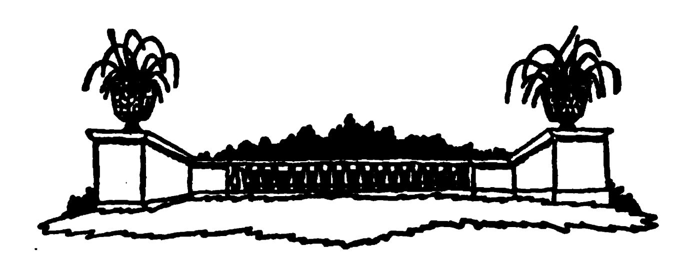
DIE DIREKTE RHYTHMIK IST SICHERlich nicht so vibrierend und vielseitig, wie die indirekte, da sie sich nicht mit Kulturmaterial abgibt. Aber sie ist elementarer in ihrer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Natur und dem Leben, mit all den unveränderlichen Dingen des äußeren Daseins, die sie zu formen hat. Sie fordert den ganzen Menschen heraus. Eine Lebenskunst, die sie ist, zeigt sie weit mehr, als die trockene Geschichte von Wasser und Feuer, von Figuren und Takten, von allen gesehenen und gehörten beweglichen Dingen des Daseins, sie malt den Herrn und Feind, den Diener und Freund der Natur und des Lebens. Wie der Dichter indirekt, theoretisch, aber aus der ganzen Feinheit seines Kulturgefühls sich zu den Gegebenheiten in ein Verhältnis setzt, so tut es der direkte Rhythmiker praktisch und er empfindet es an seinem eigenen Blut. Nur Temperamente unterscheiden ihn. Der eine macht es aktiver, der andere passiver. Jener ist eine Renaissancenatur, der den Beweglichkeiten kommandiert, der die Gefühle ordnet, der selbst im Tanz ein scheinbares Glück liebt. Dieser ist der Romantiker, er gibt sich der Welle der Bewegung hin, er schmiegt sich in die Kurven des Daseins, er ist in allen Dingen geistiger und musikalischer.

Alles, was ich im Folgenden aus der Geschichte der direkten Rhythmik zu betrachten haben werde, liegt für mich in diesen Schalen. Nach Zeit und Stil, nach Naturell und Geschmack steigt bald der Renaissancemensch, bald der Romantiker. Auch wenn wir heut diesem die Hand reichen, muß uns jener imponieren durch die heroische Größe, mit der er die Natur zu seinem Fest zu formen verstand

Ich betrachte zuerst, der natürlichen Einteilung aller rhythmischen Dinge gemäß, die gesehene direkte Rhythmik, später die gehörte. Dieser äußere Unterschied wird sich nach und nach als ein geschichtlicher, innerer, seelischer nachweisen.

Was ist Geschichte? Es polarisieren sich die Gegensätze, Natur und Heroentum, Romantik und Kunst.

> Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
> Und haben sich, eh man es denkt, gefunden
> Der Widerwille ist auch mir verschwunden
> Und beide scheinen gleich mich anzuziehn.



Vor den Elementen

Wir gehen den Weg ab, der von dem Rohmaterial der Natur zu den Kulturprodukten führt. Wir studieren die Reihe von Möglichkeiten rhythmischer Künste, die sich hier aufrollt. Wir erblicken zuerst die äußeren, beweglichen Dinge, die naturgeborenen Stoffe, die einer Bewegung unterworfen sind und sich künstlerisch behandeln lassen. Unter den vielen Tatsachengebieten, in denen Rhythmik beobachtet werden kann, den sichtbaren, den hörbaren, den inneren seelischen Dingen, den gegebenen und den gewordenen Objekten, ist diese Gruppe äußerlich bewegter Körper von angenehmer Geschlossenheit. Sie zeigt eine interessante Stufenfolge von den rohesten Produkten der Natur bis zum Menschen selbst, die stilgeschichtlich um so wechselvoller wird, je beweglicher das Objekt ist.

Welches sind ihre Objekte? Wenn es nach der Möglichkeit ginge, wäre es alles, was in der Natur Bewegliches der Mensch seinen rhythmischen Lüsten untertan machen könnte. Es wäre die Luft und die Sonne, das Tier, die Pflanze, Wasser und Feuer und zuletzt wir selbst. Aber andere Gesetze vermindern diese Möglichkeiten auf einige wenige Wirklichkeiten, und gerade aus dieser Beschränkung wuchs das bunte Spiel rhythmischer Künste empor, wurde eine wandelnde Stilgeschichte möglich, und es verband sich immer enger das Persönliche und Menschliche mit den zu Kunst geformten Gebilden der Natur.

Der alttestamentliche Dichter darf die Sonne stehen lassen, weil er dies Ritardando der Natur zu seiner Erzählung braucht, der moderne Novellist läßt den Wind in den Gardinen spielen und die Lerche aufsteigen nach dem Rhythmus seiner Phantasie, der japanische Maler darf den Berg Fuji in den Wandlungen der Jahreszeiten, der französische Landschafter ein paar Heuhaufen in den Wandlungen der Tageszeiten vorführen, als ob er Luft und Wetter rhythmisch dirigierte. Der direkte Rhythmiker kann das nicht. Wir sitzen vor den Elementen der Natur nicht anders als vor denen des Lebens. Sie verstatten uns wohl ein Teilchen von ihnen herauszunehmen und es rhythmisch zu gestalten, aber in ihre großen ursprünglichen Gesetze lassen sie unsere Hand in keiner Weise



sich einmischen, sie verlangen die äußerste Hingabe, sie zwingen uns Romantiker zu werden, wenn wir aus dem Tempo ihrer Erscheinungen Genuß ziehen wollen.

Ricarda Huch hat in ihren Romantischen Studien gezeigt, wie sich der Lebenslauf der Romantiker typisch darin gleicht, daß sie nicht das Schicksal meistern, sondern seinen Launen sich mit Bewußtsein und Wonne hingeben. Die Ohnmacht gegen das Leben, die bei den meisten weichen Naturen zu einer Schwäche wird, bildet sich in der Hand der feinsten passiven Geister zu einer Kunst aus. Sie sind so sensibel, daß sie den Gegenrhythmus eines Schicksals nicht vertragen und lieber dessen Takt zu dem ihren machen, als daß sie ganz ohne rhythmischen Zusammenhang mit der Welt dahingehen. Nichts anderes empfinden wir vor den großen Schauspielen der Luft und des Lichtes. Ihr Studium wird uns zu einer Probe romantischer Fähigkeiten. Was für die naiven Geister die Astronomie ist, ist für die vorgerückteren die Meteorologie: eine Wissenschaft mit einem bezaubernd romantischen Hintergrunde. Dieser selbsttätige Regieapparat der „Depressionen", die fast alle drei Tage ihr Wandelpanorama aufrollen, mit der Windstille, dem Gewitter, den Südwestschauern und dem reinen Nord, und doch jedesmal ein neues Licht über dies Luftwellenspiel gießen, jedesmal den Versfuß dieses grandiosen Gedichtes neu rhythmisieren, für alle romantischen Geister (man lese Jean Paul) ist es eine Seligkeit vor dem Horizont des Meeres stündlich diesen Rhythmus der Natur in der ganzen Macht seiner Unbezwinglichkeit, seinen Spannungen, seinen Katastrophen mitzuerleben. Was sind die alten Renaissancebegriffe vom schönen und schlechten Wetter gegenüber diesem Wetter, das immer schön ist, so lange wir es empfinden, nur schön ist, weil wir es empfinden? Eine sonderbare Konkurrenz entwickelt sich zwischen diesen ewigen Festen des Himmels und den ephemeren der Erde. In den alten Festbüchern wiederholt sich ständig — sorgsam verzeichnet — die Störung, die der Regen den willkürlich festgesetzten irdischen Feierlichkeiten bereitet, die er in einen ganz neuen, unvorbereiteten Rhythmus zwingt. Es überrascht sie nicht weniger, aber um so angenehmer die Sonne, die an den bunten Leinwanden vorüberstreicht und, sehr im Sinne der Festteilnehmer den irdischen Glanz durch den himmlischen verdoppelt. Aber die Alten wollen wenigstens ihre Sicherheit gegen die Natur haben. Ihre Lebenskunst hieß, die ausbildbaren Eigenschaften in uns harmonisch so zu entwickeln, daß sie möglichst den Unvorsichtigkeiten des Schicksals die Balance halten. Und ihr rhythmischer Ruf in die weite Natur erging ebenso nur an diejenigen Stoffe, die sich dankbar und fügsam erweisen, um aus ihnen eine



Festeskultur des Menschen entwickeln zu können. Der Baum, das Wasser, das Feuer gehorchen diesem Ruf zuerst.

Ihre Bewegung kann der Mensch lenken, kann er rhythmisieren, und je nachdem er sich ihrer Beweglichkeit feindlich oder freundlich gegenüberstellt, je nachdem er sie frei oder gebunden behandelt, gibt er ihrer Gestalt eine Stilprägung, der Geschichte ihrer Rhythmisierung eine Stilentwicklung, ihrer Natur eine menschliche Kultur. Sie dienen ihm als williges Material, als Elemente der Natur, die sich von Erde und Stein durch ihre Beweglichkeit unterscheiden. Der Gartenbau grenzt an die unbewegliche Architektur, die Wasserkunst verfügt schon über größere Bewegungsmöglichkeiten, das Feuerwerk über die größten, es lebt in der Bewegung. Die Entwicklung aller drei Künste geht vom Rohmaterial der Natur über die mathematische Stilisierung zu einer realistischen Rhythmik.



Drei Akte

Ich beginne nicht, wie es die pflichtbewußten Historiker lieben, mit Adam und Eva, nicht einmal mit Ägypten und Hellas, ich übergehe die wilden Völkerschaften, zu denen ich kein persönliches Verhältnis habe, und die so oft in den Büchern der Psychologen eine Rolle spielen, die einer mitleidslosen Schaustellung im Panoptikum gleichkommt. Ich halte mich zunächst an das, was mich umgibt, an das Zeitalter, dem ich angehöre und dessen natürliche Grenzen auch die Grenzen meiner natürlichen Beobachtung sind. Eine große Kulturwelle hebt sich in der gotischen Zeit zur Renaissance hin und ebbt in unseren Tagen ab. Sie löste die Erbschaft des Altertums ab und wird selbst wieder abgelöst von einer neuen geistigen Epoche, die ihre ersten Fluten mit jener mischt. Es ist ein wunderbares Schauspiel, dessen erster Akt die naturalistische Rhythmik aller materiellen und seelischen Dinge zeigt, dessen zweiter sie zu den Maßen der wohlgeordneten Feierlichkeit führt, und dessen dritter die neuen Forderungen einer demokratischeren Ordnung aufstellt, die



durch die Erfahrungen der Renaissance veredelt ein zweites gotisches Reich verheißt. Und von all den Dingen, die diesen Wandlungen unterworfen sind, werden es nicht zuletzt die Träger der Beweglichkeit, die zu den wichtigsten ästhetischen Aufgaben herangeholt werden und die interessantesten stilgeschichtlichen Phasen durchmachen. Es ist eine Einheit des Stils, dem die beweglichen Objekte folgen, vom Baum über das Wasser und Feuer zum Menschen selbst. Aus einer Zeit der rhythmischen Vielgestaltigkeit sammeln sie sich alle, um in der Renaissance das große Fest einer rhythmischen Reinkultur, ein goldenes Zeitalter zu feiern und dann wieder dem realistischen Ausdrucksbedürfnis des Menschen nachzugeben, der ihre Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit zu einer persönlichen Sprache formt.

Der schöne Garten

Die Beweglichkeit des Baumes, der Blume und aller Vegetabilien besteht in ihrem Wuchse. Die natürliche Rhythmik ihrer Bewegung ist das Aufkeimen aus dem Samenkorn, die mannigfache Bildung des Stammes und der Verzweigung, die sich entfaltenden Spiele der Farben auf Blatt und Blüte, die Lebenskette des Blühens und Vergehens, die sich jährlich auf neuer Basis wiederholt, oder über längere Zeit sich hinauszieht oder über die ganze Dauer der vegetabilischen Existenz.

Wie hat sich der Genuß dieser Bewegung stilgeschichtlich entwickelt?

Das Mittelalter kennt den Wildpark und den botanischen Garten. Dort wächst der Wald in ursprünglicher Ungestörtheit, hier die Blume unter dem Interesse des Naturfreundes. Dort wird die Natur belassen, die den Boden der Landwirtschaft oder der Jagd bildet, hier die Natur gepflegt in den schönen einheimischen oder importierten kleinen Wundern der Blüte. Feld und Wald, Baum und Wiese sind frei in den Linien ihres Wuchses und ihrer Wandlungen.

Die Renaissance beginnt diese freie Beweglichkeit zu hassen. Wo sich ihr Interesse gegenüber der Natur zeigt, sucht man diejenigen Vegetabilien auf, die sich einer tektonischen Erstarrung fügen, das allzu Bewegliche oder allzu schwer zu Tektonisierende wird draußen gelassen. Die Renaissance liebt den Rahmen und die Stilisierung der Freiheit. Sie liebt alles Rahmenswerte und Stilisierbare und von den beweglichen Dingen alles, was sich stereometrisieren läßt, auch unter Zerstörung der eigenen Natur. Mit Wonne nähert sie sich den beweglichen Dingen, um sie in ihre Verfassung zu zwingen, ihre freie Rhythmik in Mathe-



DER TANZ
CRAYONSTICH VON DEMARTEAU
NACH FRANÇOIS BOUCHER



LUCA DELLA ROBBIA
KINDERREIGEN



matik zu verwandeln, ihren tektonischen Gehalt zu ihrem Stilgesetz zu machen. Sie diktiert nicht nur die Gesetze beweglicher Festdekorationen und tragbarer Naturbestandteile, sie stilisiert nicht nur die Erde in regelmäßigen Flächenfiguren und die schiefen Ebenen in großen Treppen und Terrassen, sondern sie zwingt auch den Baum, sich beschneiden zu lassen, um Mauern, ja Gewölbe, ja ganze Darstellungen von Figuren zu bilden. Sie protegiert diejenigen Bäume, wie Zypressen und Orangen, die sich tektonisch auswachsen. Sie bindet die Blumen zu Mosaikparterres. Sie liebt an der Wiese nicht das Gras, sondern dessen Rand, der polygone Formen annehmen kann. Sie bindet Gruppen gleichmäßiger Pflanzen und Bäume nach den Regeln einer wohlgeordneten Grundrißzeichnung. Sie frohlockt, daß die Beweglichkeit der Vegetabilien eine verhältnismäßig so geringe ist, und benutzt diese Geringfügigkeit, um die Bewegung ganz zu töten.

Es ist die genaueste Parallele zur bildenden Kunstgeschichte. Das Quattrocento, zum Beispiel Cosimos Villa Careggi, hat noch den Rest der Gotik: botanische Ordnung. Venedig, dessen Gärten Sansovino aufzählt, eine Stadt, die die Erinnerungen der Gotik nicht leicht fallen läßt, liebt die Botanik länger als Rom, das im Cinquecento den architektonischen Garten rein herstellt. Bramante im Giardino della Pigna des Vatikans hat den Wuchs der Pflanze unter die Rhythmik der Schere oder der Tektonik befohlen, um sie ohne Störung in den Plan der großartigen baulichen Anlage aufzunehmen. Man unterscheidet zwischen courfähigen und proletarischen Bäumen. Zu den letzteren gehört noch lange Zeit die Eiche, die in ihrem knorrigen persönlichen Wuchs sich unangenehm von der Frisiertheit der Orangen und der Eleganz der Pinie unterschied.

Ligorio, der in seinem Casino del Papa noch die Bramantesche Methode der konsequenten Rhythmisierung des Baumbestandes befolgte, gestattete in der oberen Terrasse seiner Villa d'Este zum erstenmal dem höheren Baum, dem waldartigen Park, der vor den Toren des eigentlichen Gartens bis dahin hatte warten müssen, den Eintritt. Es war die erste bewußte Demokratisierung. Noch freilich wird das Volk der freien Bäume durch regelmäßige Diagonalwege abgeteilt, und die Wände der Wege werden in Heckenform beschnitten, aber der Anfang war gemacht. In anderen italienischen Gärten, vor allem in Frankreich, das Italiens Formen nur erweitert, nicht verändert, ist es nun möglich, fern vom Palast, hinter dem Giardinetto, einen wirklichen Giardino mit einer geduldeten, frei wachsenden Gesellschaft von Bäumen anzulegen. Die englische Schule, in ihrer Entwicklung durch Kent, Brown, Repton,



läßt auch den Giardinetto fallen und gibt dem Baumwuchs eine Freiheit, die sich von der mittelalterlichen nur dadurch unterscheidet, daß sie eine bewußte ist. Die Wiese, die von den Italienern noch in Zypressenalleen gerahmt, von Lenotre als fest umrissener tapis vert benutzt wird, hat ihre Gleichberechtigung erlangt, und der natürliche Rhythmus sich bewegender Tiere und Hirten, der Farbenwechsel der Weide, wird absichtlich in den Park einbezogen — es ist derselbe Prozeß, der sich heut noch in Roms Villa Borghese vollzieht — bis schließlich deutsche Gärtner, wie Pückler und Sckell, dieses landwirtschaftliche Motiv zugunsten der reinen Landschaft auch aufgeben. Eine Reihe künstlich-romantischer Motive, Scherzspiele der Natur, zu denen Chinas Gärten anregten, vergleichbar der Dressierung von Tieren, fällt allmählich den Bedürfnissen nach natürlichen Gestaltungen, die den Garten nicht anders formen, als wie ihn die Natur in ihrer besten Stunde an der betreffenden Stelle selbst geschaffen hätte. Statt der Mauer der Graben, statt der korporativen Hecken einzelne schöne Baumexemplare, statt der Blumeninschriften die wallenden violetten Blumenfelder des Kew Garden und seine malerisch verstreuten Azaleen, die eine botanische Einzelheit zu einer ästhetischen Reinkultur erheben. Man kehrt zu der unbeschränkten Natur gotischer Zeiten zurück, nachdem man durch die Renaissance die Veredelung der Natur und ihre bewußte Anordnung gelernt hat. Das beetartige Bukett wird ersetzt durch die lose, langstenglige Orchidee, deren schönste Blüte das Produkt einer konstruktiven Kultur ist.

Die bewußte Konstruktivität gibt dem modernen Verhältnis zur Pflanze seinen Charakter. Der Tiergarten wird ausgeholzt, nicht um seine Bäume Parade bilden zu lassen, sondern um dem Sonnenlicht freieren Zufluß und dem Heere der Vögel größere Lockungen zu geben. Dies ist unser Ideal. Wir stellen das Gewächs unter die fruchtbarsten Bedingungen der Natur. Dies ist unsere einzige Gartenbaukunst. Und wenn wir, wie es selbst der moderne englische und auch in neuester Zeit schon der kontinentale Garten nicht mehr verpönt, einen kleinen Giardinetto oder eine kleine Pergola oder einen zypressenumstandenen See nach dem Muster der Villa Falconieri uns bauen, so tun wir dies doch nur mit bewußten Stilgefühl, irgend einem ästhetischen Traume zuliebe, so wie wir Renaissanceloggien oder Empirefenster bauen, um den Duft alter Kulturen uns vorzutäuschen. Wir lieben die Pflanze nicht mehr, um sie zu töten, sondern um sie leben zu sehen. Auch ohne botanische Kenntnisse haben wir unsere Freude an den sich wandelnden Linien der Schlingpflanzen, an jedem Blümchen, das vor unserem Fenster seine Tage ausfüllt, an den paar Föhren, die vom Walde um unsere Villa stehen



gebliebensind, an dem weichen Gras, über das wir laufen wollen wie die Sonntägler von Hamptincourt, ohne daß uns eine von der Renaissance noch nicht befreite kontinentale Polizei auf die gerichteten Wege weist. Wenn wir den tektonischen Genuß der Vegetabilien ersehnen, ziehen wir die ewig grünen Bäume des Südens vor und seine trockenen Blumen und Schoten, deren Unveränderlichkeit etwas von der Baumäßigkeit der Renaissance hat, während die entwurzelte Tanne wenige Wochen nach Weihnachten ihre Nadeln verliert. Wenn wir uns aber den rhythmischen Genuß der beweglichen Pflanze wünschen, so halten wir uns an die heimische, an die nordische Flora, deren Leben das Blühen und Vergehen, deren Musik der Wechsel der Farbe ist. Auch hierin ist unsere Kultur eine Fortsetzung der altniederländischen, deren Gartenbau niemals den botanischen Individualismus aufgegeben hat. Für die Haarlemer Tulpen sind die japanischen Chrysanthemen eingetreten. Wo einst italienische Taxushecken ihre Linien zogen, sehen wir jetzt die Gewächshäuser der englischen Blumenzucht. Wir könnten wie die Japaner den Druck einer kapriziösen Blume als Neujahrsglückwunsch versenden. Die jährliche Londoner Blumenausstellung ist ein Hymnus auf unseren Genuß wandelbarer Farbe, nicht mehr geregelter Form. Statt der Rose steht die Anthurie in unserem Fenster, an der wir keinerlei tektonisch-reguläres, nur ein zeitliches Interesse haben: ihr Leben in Farbe bis zur Stunde des Todes.



Spaziergänge

Der Gartenbau ist die natürliche Grenze zwischen tektonischer und rhythmischer Kunst, er ist bereit, räumlichen und zeitlichen Bedürfnissen in gleicher Weise zu dienen. Die Renaissance faßt ihn mit voller Bestimmtheit räumlich auf, indem sie das Zeitliche an ihm, den vegetabilischen Wuchs tektonisiert. Wir romantischen Menschen dagegen fassen ihn zeitlich auf, indem wir selbst den Raum in ihm, die Konsistenz der Natur durch unsere Bewegung, durch das Wandeln, das Spazieren verzeitlichen, nach dem Muster des Gurnemanz. Der Renaissancemensch steht in seinem Garten, bis er wieder an eine neue Zäsur gelangt ist und wieder stehen



bleibt. Sein Garten ist nicht für einsame Beschaulichkeit geeignet, er verlangt von einer festlichen Masse bevölkert zu werden, auch er unterliegt dem großen gemeinsamen Gesetze aller rhythmischen Künste, daß die Masse als Festpublikum stärker stilisiert als der einzelne. Es gibt uns heute einen grotesken Anblick, einen einzelnen träumerischen Menschen in den vorderen regulären Teilen der vatikanischen Gärten zu beobachten, die er in kein Verhältnis zu sich bringen kann, die er als historische Sehenswürdigkeit anstarrt — irrational, wie König Ludwig als Solist in Herrenchiemsee. Er wird sich bald in die rückwärtigen Partien dieser Gärten begeben, in die naturalistischen Teile mit Waldwuchs, Rauschen des Bachs, gekrümmten schattigen Wegen — in jenen Stil des Gartenbaus, dessen Wesen darin besteht, daß er nicht für das Theater der Masse, sondern für den Genuß des einzelnen sorgt, daß er unsere Bewegung durch die Natur verlangt, daß seine Wege nicht gezeichnete Linien, sondern Bahnen bedeuten, die abgewandelt werden wollen.

So mußte es kommen. Wir haben seit der Renaissance nicht nur die Blume wiedergewonnen, deren Wuchs wir liebend genießen, sondern wir haben auch die Natur, die nur gar zu leicht den räumlichen Trieben jener Epoche nachgegeben hatte — es klingt fast wie ein Wunder — zu verzeitlichen verstanden, indem w i r uns in ihr bewegten, indem wir in sie untertauchten, statt sie in Parade defilieren zu lassen. Wir haben die Lust des Gehens, des Reisens zu einer großen Kunst ausgebildet. Es gibt keinen schärferen kulturellen Gegensatz, als den Renaissancefürsten, der die lebendige Natur zu einer Zeichnung umstilisiert und für seine Feste Berge auftürmen läßt, und den modernen Touristen, der genau umgekehrt aus der Zeichnung der Landkarte mit der gespanntesten Neugierde die Landschaft Wahrheit werden sieht und zum Montblanc pilgert, auf daß sich ihm ein Fest der Elemente enthülle. Haben wir uns nicht etwas Ähnliches gegenüber jeder Räumlichkeit eingerichtet, vor allem in der Kultur der Wohnung? Ich habe nie in einem Renaissancebuch von dem eigentümlichen Reiz gelesen, den wir heute in der Bewegung durch die verschiedenen Charaktere anschließender Zimmer, in der Entwicklung einer Treppe, empfinden, in dem Wandelbild alles Raumes, dessen Motor in uns selbst liegt.

Es ist eine niemals nachlassende Erregung für die Phantasie, die Landkarte lebendig zu machen. Wie wird die Straße in der Perspektive sich darbieten, die hier als roter Strich aus dem Häusermeer herausführt? Wie wird sich das optische Bild entfalten, wenn ich an diesem Winkel des Kanals angelangt bin? Wird ein Hügel das Niveau beleben, ein



Wald die Überraschungen des freien Feldes vorbereiten? Welches neue Schauspiel wird jene Ecke bieten? Wie wird die nächste Stadt anfangen, welche Vorposten sendet sie voraus, in welchen Villen verliert sie sich ins Land? Wie wird heut der blaugraue Dunst den Horizont färben und wie wird der Nordwest, der übers Wasser kommt, das immer so sehnsüchtig erwartete Farbenspiel des Junikorns gegen den Himmel pastellieren? Mit unverkürzter Erwartung eröffnen wir jedesmal wieder von neuem das Schauspiel. Und jeden Tag ist es ein anderes. Wir bestimmen die Zeit, da der Vorhang dieses beweglichen Theaters aufgeht und niedergeht, wir bestimmen das Tempo, in dem das Stück sich uns vorspielt, wir halten uns auf, wo es uns paßt, wir lassen Tage von Ruhe dazwischen, und jene unbeschreibliche Kunst des Mischens, die wir dem Leben gegenüber so oft vergeblich anzuwenden uns bemühen, hier ist sie in unsere Hand gegeben, hier sind wir einem unveränderlichen Material gegenüber souveräne Künstler einer Rhythmik, die wir nur zu empfinden brauchen, um sie zu genießen.

Der Künstler des Spazierens liebt das Rad, weil es ihm noch größere Mischungen, eine noch reichere Kultur dieser einzigen Rhythmik erlaubt. Es bringt zu dem schlendernden Genießen des Gehens die Möglichkeit geographischer rhythmischer Gefühle. Ich setze den Motor in Bewegung und empfinde die ganze Kette der sich abwandelnden Niederlassungen und Gebirgsformationen und Wälder und Seen, die Berlin mit der Ostsee verknüpft. Ich erlebe die Änderungen der Landschaft. Das Zentrum der Stadt, die Ausläufer der Torstraßen, die Häusertypen, die Menschentypen, die Gebräuche, die Dialekte, alles wird beweglich, weil ich mich bewege. Und über dieser einen Bewegung liegt die zweite, über der willkürlichen die unwillkürliche des ablaufenden Tages, der Rhythmus von Sonne und Schatten, von Heiterkeit und Feuchtigkeit. Der subjektivste und der objektivste aller Rhythmen vereinigen sich zu einem Konzert, das für die feinen Organe des Spazierkünstlers täglich ungeahnt neu aufgespielt wird.

Bei der geschichtlichen Betrachtung vom Wachsen unseres Naturgefühls muß man gut unterscheiden zwischen jenen mehr räumlichen Genüssen, wie sie die Renaissancenaturen ausbilden, und den zeitlichen, die der Romantik verdankt werden. Petrarca und Aeneas Silvius geben bei allem keimenden Natursinn doch nur Beziehungen zur menschlichen Moral oder Gefühle der Ruhe in der Landschaft. Und wenn Petrarca an der berühmten Stelle seiner Briefe „Zwischen Berg und Hain, zwischen Quell und Fluß" allein und frei wandelt, die Bücher der Alten liebgewinnt und die Gegenwart zu vergessen sucht, so strebt er doch immer der



Gewißheit des Raumes, der Einheitlichkeit der Empfindung, der harmonischen Kongruenz einer schönen Aussicht zu. Erst bei Rousseau ist diese Zielbewußtheit vollständig überwunden. In diesem Genie schießt auf einmal, in einer ganz abnormen Kristallbildung, alles zusammen, was wir heut dem baulichen Prinzip der Renaissance entgegenzusetzen gewohnt sind. Wie er in der Landschaft sich nichts mehr aus der Vedute, aus der belle vue macht, die stets dem schwächeren Natursinn als der Gipfel alles Genusses erscheinen wird, so hat er in allen Dingen instinktiv dieses tektonische romanische Empfinden zugunsten einer beweglichen Hingabe an die konstruktiven Gesetze der Natur unterdrückt. Er ist der Prophet der neuen Zeit auch in diesem neuen rhythmischen Prinzip. Der Idealgarten, den er in der neuen Heloise zeichnet, hat eben nichts Gezeichnetes mehr. Das landwirtschaftliche Milieu ist mit voller Rücksichtslosigkeit durchgeführt. Selbst die Unnatürlichkeiten chinesischer Kontraste, die falsche Sentimentalität der Ruinen wird verbannt. Die Wege seines „Elysium" laufen gekrümmt, um die entsetzliche Klarheit einer perspektivisch geraden Linie zu vermeiden, die uns vom Spazieren fern hält, weil sie die kürzeste Entfernung darstellt. Die Vögel fliegen frei herum, statt in einer Volière dressiert zu sein. Das Wasser läuft seinen natürlichen Weg und die Bäume wachsen in ihrer natürlichen Form — kostenlos, ohne eine andere Mühe des Menschen, als ihre Eigenart zu pflegen, ohne wohlbeschnittene Laubwände, herzförmige und ovale Rasen, Pagoden aus Taxus und einen Architekten, der seinen Lohn dafür erhält, „die Natur zu verderben". Rousseau, der Feind aller Galanterien zeremonieller Natur, aller schönen Lügen der Gesellschaft, der Feind aller Stilisierung beweglicher Dinge, er, der — unglaublich in seiner Zeit — nicht fechten konnte und — noch unglaublicher — kein Menuett zu tanzen verstand, er gibt sich in seinem auf das Feinste organisierten Natursinn all den überreichen Rhythmen um so williger hin, die der Takt der Natur sind und in seinem Herzen die Resonanz finden. Er genießt die Reise, das Gehen ganz allein ästhetisch, ohne jeden Rückhalt. Er schwärmt für Fußreisen, in seiner Jugend sucht er Leute, die sich entschließen könnten, ihn durch ganz Italien zu begleiten, ohne weiteres Zubehör, als einen Jungen, der ihr Gepäck trägt. Mit welchem Entzücken schildert er in seinen Confessions diese Fußreisen. Niemals hat er so gelebt, so gedacht, so existiert, ist er so er selbst gewesen, wie hier. Die succession des aspects agréables befreit seinen Geist, er schwebt von einem Objekt zum andern, er wird fähig, das Universum zu umfassen, und tausend Pläne schwirren durch den Kopf, zu berauschend, um Bücher werden zu können. Noch ist



ihm die große Empfindung der Ebene, die er nicht für „schönes Land" hält, versagt, er braucht noch die alten Requisiten der torrents und rochers, um sich angeregt zu fühlen, aber was er auf dieser alten Bühne an romantisch verfeinerter Passivität leistet, hat keiner seiner Nachfolger zu übertreffen gewußt. Jean Jacques steht an einem Abhang und wirft Steine herunter, er beschäftigt sich stundenlang damit, zuzusehen, wie sie rollen, springen, fliegen, aufklatschen, bis sie unten sind. Er beschäftigt sich stundenlang damit, eine Fliege zu verfolgen, was sie so eigentlich alles macht, und Felsstücke aufzuheben, um zu sehen, was darunter ist. Wenn er seine Uhr verkauft, mit dem Glücksbewußtsein, nun nie mehr wissen zu brauchen, wie spät es ist, wird er ein größerer Herrscher der Zeit, als es je ein Fürst von Versailles gewesen. Seine Hingabe geht bis zum äußersten Genuß des Müßigganges: sich damit zu beschäftigen, nichts zu tun, hundert Sachen anzufangen und keine zu vollenden, zu gehen und zu kommen comme la tête me chante. Er hat die Natur bezwungen, indem er sich von ihr bezwingen ließ. Er gesteht, daß er kein Vergnügen kenne, das auf Kommando komme — nirgend ..... Denn auch die Liebe muß den Stil alexandrinischer Touren und Gradationen und zeremonieller Feierlichkeit in romantische Hingebung wechseln.



Geheime Kräfte

Doch lassen wir die rhythmischen Schicksale der Erotik. Wasser ist das beste. Unser Rousseau, der feinste aller bisherigen Zeitempfinder, hat in der Neuen Heloise eine hübsche Stelle über Springbrunnen. „Es ist die nämliche Leitung, erklärt Julie, die in dem Blumengarten mit großen Kosten einen Springbrunnen speist, aus welchem sich niemand etwas macht. Herr von Wolmar will ihn aus Achtung für meinen Vater, der ihn angelegt hat, nicht eingehen lassen; aber mit welcher Freude sehen wir hier im Obstgarten alle Tage dieses Wasser dahinfließen, das uns nie zu seiner Bewunderung in den Blumengarten zu locken vermochte. Der Springbrunnen spielt für die Fremden, der Bach hier



fließt für uns." Hier sind die beiden Grenzen bezeichnet, die die Kultur des Wassers gefunden hat. Wie steht aber das kühle Element zu den vegetabilischen Dingen, und wie erst zum Feuer?

Es ist fast, als ob wir uns in einem jener mittelalterlichen mystischen Kreise bewegen, die die Kräfte der Natur in die Ordnung des menschlichen Witzes bringen. Die Pflanze braucht das Licht, das Feuer die Finsternis, um zu wirken; das Wasser aber kann im Hellen und im Dunklen seine ästhetischen Reize entwickeln, sei es, daß wir es mit dem Gartenbau oder mit dem Feuerwerk verbinden, sei es, daß wir seine Schauspiele sehen oder seine Wellenmusik hören. Das ist ein Spiel, aber doch mehr als ein Spiel — es gibt jedem dieser Elemente seine Zeit und damit seine Festesstunde. Es gibt dem Baum seine ruhige und behagliche Feierlichkeit, dem Feuer seine sensationelle und seltene Aufregung, dem Wasser die unendliche Liebe, mit der es die ganze Natur in einer leichten Bewegung hält und ein gemeinsames Band um die wechselnden Schönheiten der hellen und dunklen, der sonnigen und mondverzauberten Landschaft schlingt.

Mit der Verschiedenheit ihrer Wirkungssphäre unterscheiden sich diese drei beweglichen Elemente, die der Mensch zu seiner ästhetischen Kultur heranruft, auch in ihrer mechanischen Tendenz, und das gibt ihnen eine weitere Ursache, miteinander bald zu kontrastieren, bald wieder in gemeinsamer Aktion sich zu verbinden. Um von den hervorstechenden Merkmalen zu reden, so hat die Pflanze als beweglicher Körper eine steigende Tendenz, das Wasser eine fallende und das Feuer eine stehende, indem es sich auf seiner Stelle verzehrt. Dieses ist die Natur der drei Elemente, und es wird nun selbstverständlich, daß diejenigen Menschen, die das Pflanzliche, das Wasser und das Feuer in den Dienst ihrer Feste zwingen wollen, diese Natur möglichst aufzuheben und naturwidrige Bewegungen oder Unbeweglichkeiten hervorzurufen suchen. Sie befehlen der Pflanze zu stehen, dem Feuer zu treiben, dem Wasser zu steigen, indem sie durch die Schere den vegetabilischen Wuchs hindern, durch das Pulver dem Feuer Wege vorschreiben und durch Leitungen das Wasser zum Strahl nötigen. An der festlichsten Stelle ist das Laub in Front gebracht, steigt die mathematische Girandola, erhebt sich die mittlere königliche Fontäne. Dann erst ist den Elementen alle Ursprünglichkeit genommen und ist ihnen ein vom Menschen diktierter Rhythmus gegeben. Dann erst verlieren sie ihre Alltäglichkeit und Nützlichkeit, das Außergewöhnliche, das Sonntägliche lebt jetzt in den Formen ihrer Bewegung. Es ist der Sonntag, an dem der Mensch das Wunder der Naturumleitung vollbringt. Bürgerliche Zeiten lieben



FÉLICIEN ROPS AUS DEN „DIABOLIQUES" *SCHABKUNSTBLATT*



SCHALE MIT TANZENDEN MÄNADEN
VON HIERON. BERLIN: VASENSAMMLU



den Alltag der Natur, ihre unveränderte Rhythmik. Fürstliche Zeiten strengen alle Kräfte an die künstlichen Bewegungen zu fördern und immer wieder neue Motoren der naturwidrigen Tendenzen zu erfinden. Mit welcher Wonne lauschen die Renaissancearchitekten auf geheime Gerüchte über sonderbare Verbindungen von Naturkräften, über künstliche und zauberhafte Umleitungen elementarer Gesetze. Wenn Alberti in seinem Buche über Baukunst von jener heiligen Quelle in Epirus spricht, die brennende Gegenstände löschen und gelöschte wieder anzünden soll, oder von dem noch wunderbareren eleusinischen Wasser, das nach dem Klange der Flöten springt und seinen Lauf beschleunigt, so liegt darin die geheime Sehnsucht seiner Zeit, die Kräfte der Natur nach menschlichen Maßen zu benutzen. Das Künstliche am Wasser scheint ihnen wunderbarer als das Natürliche. Es ist die naturwissenschaftliche Stimmung, mit der ein Lionardo das Wasser behandelt, verglichen mit dem naturliebenden Organ, mit dem später ein Ruskin so beweglich den Lauf der Rhone zu schildern weiß. Das Wasser fließt plaudernd zum Meere, es steht träumerisch in Seen, es tost neugierig über den Felsen, es verliert sich lüstern in Buchten, aber alle seine Charaktere sind gebunden an die eine Vorschrift der Natur: von der Quelle zu Tale sich zu senken. Nachdem die Wasserkunst von den italienischen Gefällen emanzipiert und in die Ebene versetzt war, mußte der Renaissancekünstler darauf sinnen, auch dieses Naturgesetz zugunsten unserer Theatergelüste zu überwinden. Die Kräfte, die das Wasser heben, werden Gegenstand tiefer Studien, in denen etwas von Zauberei und Magie zu stecken scheint. Salomon de Caus, der Heidelberger Baumeister, im Grunde ein Physiker, schreibt 1615 seine Raisons des forces mouvantes, die er mit illusionsfreudigen Stichen versieht: hier spritzen aus Grotten, unsichtbar in ihrer Kraftquelle, Wasserstrahlen hervor, die mathematische Figuren in die Luft zeichnen; hier tanzt zum erstenmal die Kugel auf der Fontäne, die durch die Kraft des steigenden Wassers stets wieder gezwungen wird, das Gesetz der Schwere übermütig zu leugnen. Sein Nachfolger Isaac de Caus betitelt 1644 seine Studie über Wasserhebung: Nouvelle invention de lever l'eau plus hault que sa source. Le Naturel ist ihm die natürliche Kraft, Le Accidentel die künstliche, und mit dieser hilft der Physiker dem Künstler, das Wasser an beliebigem Orte in die rhythmischen Wünsche des Menschen zu zwingen.

Wasser-Architektur

Das Leben des Wassers ist seine Fortbewegung, der Wunsch der Renaissance sein Stillstand. Soll es sich durchaus bewegen, so mag es über terrassierte Abhänge herabfließen und bei jedem Schritt abwärts



sich bewußt sein, daß es auf künstlich tektonisierten Wegen läuft, die auch den Rhythmus seines Falles stilisieren. Zur Seite der Wassertreppe, an jedem Absatz stehen links und rechts wie die Wächter des Rhythmus je zwei kleine Fontänchen, die durch ihr gleichmäßiges Sprudeln ihre Genugtuung über die Wasserparade äußern. Unten wird das Militär gesammelt. Es fließt sich in Bassins aus, die sauber konstruierte Polygone darstellen, eine Stilisierung der Ebene, wie die Terrasse die des Abhanges war. Wieder stehen die kleinen Fontänchen auf den zahlreichen Ecken der Bassins, ein Triumph der Wasserleitung, die das beweglichste aller Elemente in Säulchen zusammenfaßt, die in demselben Raume steigen und fallen. Und in der Mitte des Bassins steigt die Zentralfontäne empor, an Höhe wieder der Kaskade gleichend, jedoch mit der Illusion, als ob das Wasser durch eine geheime Kraft seiner Tendenz entgegengetrieben wird. Mit Eifer geht man an alle Anwendungen des Gesetzes der kommunizierenden Röhren, das eine räumlich stilisierte Wasserkunst so willkommen unterstützt. Welcher Triumph, die Leitung von sechs Miglien in der Aldobrandinivilla zu einer Folge von Wasserkaskaden zu benutzen, die nach unten zu immer stilisierter werden, um dann wieder in Fontänen ihren letzten Festesstrahl zu versenden. Man konstruiert auf natürlichem Gefälle einen Kreislauf des Wassers, der, durch Leitungen gebunden, ein Theater für den Menschen wird. Vor einem architektonischen Hintergrund spielen die Wasser der vorrömischen Villen ihr Theater in tausend tektonischen Formen, deren Unterschied von der baulichen Ornamentik nur darin besteht, daß ihr Material flüssig ist. Zu einem Riesenfeste der Elemente finden sie sich zusammen, und wie in einem Siegesgefühl menschlicher Kunst sehen wir schließlich geschnittenes Laub in Architekturformen die regelmäßig springenden Wasser einhüllen. Die rhythmische Wasserkunst folgt der Baumkunst willig nach. In der Villa d'Este, deren Vialone grande delle fontanelle ein Museum wasserspeiender Gegenstände ist, finden wir ihre ersten größeren Schauspiele. Die späteren römischen Villen und Gärten berauschen sich an ihren zahllosen Varianten, und was etwa die Wirklichkeit schuldig bleibt, phantasieren die Stecher dieser Herrlichkeiten ihren Freunden vor. Das reiche Werk des Falda und Venturini über die Fontane di Roma, das 1691 zu erscheinen begann, kann sich gar nicht genug tun in der phantasievollen Ausmalung aller springenden Wasser, deren Strahlen nach den schönsten räumlichen Proportionen geordnet sind, fast niemals der Willkür des Zufalls preisgegeben, niemals von einem unrhythmischen Winde geschüttelt, der die Konstruktionen des Menschen lieblich ironisierte.



Sanssouci

Die festliche Kunst, dem Wasser seinen Lauf vorzuschreiben und es in stilisierten Formen seiner Schwerkraft genügen zu lassen, ging mit der gesamten Renaissancekultur von Italien über Frankreich nach Deutschland, auf die grandiose Wilhelmshöhe, während England auch hier sich von den Extremen formaler Ästhetik fernhielt. Die Bassins, Amphitheater, Wasserpavillons und Treppen Italiens werden in Versailles, genau wie Italiens Gartenbau, nur erweitert, und in Sanssouci wird das letzte und bunteste Musterbuch der fürstlichen Stile aufgelegt. Aber während die italienische Wasserkunst ihre vorzüglichsten Wirkungen aus der Benutzung des Gefälles zieht, muß man in Versailles und Sanssouci die Wassertreppen auf ganz kleine Erinnerungen an dieses Motiv reduzieren und künstliche Wege schaffen, um dem Wasser seine Fontänenkraft zu sichern. Gegen die Zweikilometer-Wassertreppe von Caserta ist die Wasserterrasse beim Dianabassin in Versailles nur eine künstliche Stilnachahmung und das Wassertreppchen im Potsdamer Paradiesgarten nur ein spätes, verhallendes Echo. Hier war das Terrain ein sanftes Hügelland, zwischen dem breite Seen und ein weiter Fluß standen. Fontänen waren nur ganz mit Kunstmitteln zu schaffen, und die hydrauliche Wissenschaft mußte unheimliche Berechnungen mit Quadratwurzeln und schrecklich gemischten Gleichungen anstellen, um das Wasser in einen italienischen Stil hineinzuzwingen. Friedrich der Große arbeitet sein ganzes Leben daran, Sanssouci mit einer Wasserkunst zu zieren, die sich die Havelgegend nur unwillig gefallen läßt. Es ist die Tragödie einer letzten, spätgeborenen Renaissance. Eine einzige Stunde innerhalb dieser mühevollen Tage ist es dem König vergönnt, das Schauspiel einer kleinen aufsteigenden Fontäne zu haben, eine einzige Stunde gehorcht das Havelwasser den Anstrengungen nordischer Menschen, ihm ein italienisches Theater aufzuoktroyieren. Diese eine Stunde, in der Friedrich staunend vor der kleinen Bildergaleriefontäne sitzt, ist die bitterste Ironie, die es in der Geschichte der Wasserkunst gegeben hat. Er vergaß, daß er unten einen wundervollen Strom und märchenstille Seen besaß, an deren Ufern er alles Glück einer Wasserpoesie ohne jede Kosten, jeden Zwang genießen konnte. Er vergaß das heimische Wasser, wie er die heimische Sprache vergaß, weil er aus der Erziehung romanischen Fürstengeistes nicht mehr den Weg zur Natur fand. Lieber setzte er einen wahnsinnigen Apparat von Technikern und Baumeistern in Bewegung, um die Zierlichkeiten der Wasserkunst, die auf einem anderen Boden gewachsen war, auch seiner Residenz hinzuzufügen, lieber weinte er über die Unmöglichkeit, diese Wasserkunst durchzuführen. Es dauerte hundert Jahre, bis seine Ideen erfüllt wurden



— in einer Zeit, die reif gewesen wäre, sich von der Renaissance zu befreien. Man hatte gerechnet und gerechnet, man hatte alle Gleichungen zwischen Stundenzahl, Wasserverbrauch, Sprungöffnung und Sprunghöhe fertiggestellt. 1842 sitzt ein Nachkomme Friedrichs vor der in voller Pracht aufgehenden Fontäne, und reitende Boten bringen die Nachricht in das Wasserwerk, daß es endlich gelungen sei, eine Kunst dem nordischen Boden aufzudrängen, die dreihundert Jahre vorher ihre große Zeit gehabt hatte. Die moderne Technik hatte es ermöglicht, das Wasser höher zu heben, als seine Quelle war, der Traum des Caus hatte seine letzte und unglaublichste Erfüllung gefunden. Um einige Stunden lang, nur an einigen Tagen, das Schauspiel stilisierten Wassers zu genießen, arbeitete eine Pumpstation mit einem Reservoir. Man schämte sich der Pumpstation wie des Reservoirs. Das alte Wasserwerk hatte einen Kandelaber als Schornstein, das neue hat ein Minaret, und das Reservoir liegt hinter künstlichen Ruinen geborgen. So wird erst die Technik in Bewegung gesetzt und dann wieder versteckt, um den Traum italienischer Feste in einem Lande möglich zu machen, das für ein Paradies nordischer Wasserpoesie wie geschaffen schien.

Sanssouci ist nicht bloß für den Architekten und Gartenbaumeister, sondern auch für den Wasserkünstler die beste Geschichtsstunde. Er sieht hier alles vereinigt, was die kühle Wissenschaft einer späten Zeit als Erbe der Renaissance überkam, und er sieht zugleich die heimlichen Anfänge neuer Vorstellungsreihen, die auf eine veredelte Auffassung der alltäglichen Gegenwart hinzielen. Das Theater der Renaissancewasserkunst ist vollständig. Das Doppelschalenmotiv, das Wannenmotiv und das Glockenmotiv wechseln in bunter Reihe. Speiende Löwen, blasende Tritone, schnaubende Rosse, alle Arten von Wassermasken, Statuensockel als Brunnen, Amphoren als Wasserquellen, Wasserschalen in der Hand von Danaiden, der vom Adler verfolgte Hirsch im Atrium, der speiende Faun in der Rosenlaube, die Fontänenbildwerke im Muschelsaal — es sind die unzählig oft wiederholten Wasserpoeme mit denselben Titeln, die die Renaissance um ihre Stilisierungen des flüssigen Elementes dichtete. In den großen Fontänen wird der Rekord der steigenden Wasserkraft erreicht, in den kleinen kreisenden, wie eine in der Lindenlaube des Paradiesgärtchens steht, wird die Turbinenkraft des Wassers verwertet. Zwischen Turbine, Glocke, Strahl, Kelch und Überlaufwasser sind alle Kombinationen vorhanden. In die malerischen Epochen der Wasserkunst träumen wir uns an der Quelle mit dem wasserholenden Mädchen im Marlygarten, an der Felsenquelle mit dem lechzenden Hirsch auf dem Weinberg. Noch einige Jahrzehnte weiter, und wir



verachten nicht bloß die regelmäßige Bassinform, sondern auch die illusionistische Plastik: die drei Strahlen beim Charlottenhof springen aus dem Rasen hervor. Daneben geht der Abflußgraben der Wasserkünste in die Havel. Er wird noch einmal zu römischen Bäderspielen gezwungen und muß sich darauf als venetianischer Kanal maskieren, im übrigen aber läuft er still und friedlich, in idyllischen Windungen und unter reichlichem Baumschatten an abendlichen Bänken und weitem Rasen vorbei, seinem Ende zu, so nachdenklich, als erinnerte er sich der merkwürdigen Metamorphosen, die sein Wasser von der maurischen Hebestation über die französischen Künste bis zu dieser englischen Natur durchzumachen hatte.

Wirtschaft und Rhythmus

Es läuft noch eine eigentümliche Stufenfolge zwischen der Erde, den Vegetabilien, dem Wasser, dem Feuer, die sich in ihrer Ökonomie, in ihren Kosten ausdrückt. Die Erde, zu Polygonen oder Terrassen stilisiert, hat ihre Unbeweglichkeit, ihre Dauerhaftigkeit. Der Baum begrenzt seine rhythmischen Zeiten nach Jahren. Das Wasser gehorcht den künstlichen Rhythmen bei vorhandenem Gefälle ohne bedeutende Störungen, in der Ebene verlangt es dauernde Hebearbeit, und jede seiner rhythmischen Stunden ist ein neues Opfer an Geld. Am verschwenderischsten gibt sich das Feuer, das stets nur künstlich erregt, stets nur künstlich bewegt wird, und dessen Kunst im Augenblick auffliegt, von vollen Händen gespendet. Je verteilter die Ausgaben sind, je konkreter der Geldwert, desto festlicher und luxuriöser empfinden wir den Moment des künstlichen Elementarschauspiels. In der Ebene gibt es kein noch so kleines Wassertheater, das nicht dauernde Ausgaben, eine laufende Rechnung darstellte. Die Stadtbrunnen, die Promenadenwasserfälle, die Fontänen der Gärtchen werden von der allgemeinen Leitung gespeist. Man spart und läßt das Wasser, das von der Kunst in rhythmische Wege geleitet ist, auch von der Wirtschaft in rhythmische Arbeits- und Ruheperioden disponieren. Es ist einer der wenigen Fälle, daß Künste beweglicher Stoffe, um ökonomisch zu bleiben, ihre Leistungen unterbrechen müssen. Dieser ökonomische Eingriff, der einen unkünstlerischen Rhythmus hervorruft, hat etwas Klägliches. Wenn der Mensch nicht mehr tanzt, weil er satt von der Lust ist, so ist seine Ruhe organisch, und die Pausen des Festes haben so wenig Armut wie irgend eine Müdigkeit nach dem Genuß. Wenn aber ein Naturelement pausieren muß, weil seine Regisseure sich von den Kosten erholen, so liegt darüber jener kalte Ton, jene versteinerte Rhythmuslosigkeit, die der Brunnen der d'Annunzioschen Jungfrauen vom Felsen zeigt, ein wasserloses, vertrocknetes, gestorbenes Stück Plastik, das sein Lebenselement, seine Bewegung, seine Himmelsspiegelungen seit Jahrzehnten vergessen hat.



Der Brunnen muß laufen. Nicht umsonst setzte sich seit uralten Zeiten die Plastik an den Brunnen; sie fühlte, daß das Wasser ihr hier eine Bewegung, ein Leben gab, das ihr der bloße Stein versagte. Sie wußte, daß das Horchen auf den Klang strömenden Wassers wie in einer Metapher des Geistes auch der Statue einen Organismus von Lebendigkeit verlieh. Die Heiligen und die Mythologien auf den Brunnensäulen schienen jetzt zu sprechen, die Statuetten in den Nischen schienen von einer ewigen Melodie zu erklingen, der Wasserstrahl, der aus den Brüsten der Karyatiden ohne Unterlaß spritzte, hatte etwas von einer asiatischen Fruchtbarkeitsmystik. Die naive Freude an dieser Verbindung ließ jede, ja jede Öffnung animalischer Wesen benutzen, um sie durch einen Wasserstrahl lebendig wirken zu machen. War das Wasser aber in seinem Lauf unterbrochen, so bildete sich sofort der Witz dieser künstlichen Kombination heraus. Man wurde sich bewußt, und man scherzte mit dem Wasser wie mit irgend einer anderen dressierten Beweglichkeit. Die Giuochi dell' aqua sind in der Renaissance sehr verbreitet. Plötzlich springen kleine Strahlen aus der Fontäne nach außen, um die feierlichen Zuschauer zu bespritzen, oder sie schießen aus dem Steingelag des Bodens hervor, um die Ahnungslosen zu vertreiben. Auf dem Venturinischen Stich der Venusnische in der Villa d'Este bricht eine Panik unter den Besuchern aus. Sie haben sich diesem verführerischen Winkel zu sehr genähert, plötzlich schießen Wasserstrahlen von allen Fugen auf sie los, und zwei Knäblein auf hohen Säulen bespritzen sie aus einem Körperteil, der nicht bloß in Brüssel zur Mündung von Wasserleitungen benutzt wird. Die Besucher Italiens sehen heut nur die Ruinen dieser Wasserkünste. Ohne Vergleichung der alten Stiche vermag kaum die Phantasie sich die Feste zu rekonstruieren, die einst das Wasser in den Villen der Renaissance zu feiern hatte.

Wasserfall und Romantik

Neben der Villa d'Este sendet der Anio seinen berühmten Wasserfall herab. Die Natur höhnt mit ihm all die künstlichen Wasserwitze, die die Menschen daneben aufrichteten. Als unentgeltliches Schauspiel lange bestaunt und verachtet, beginnt langsam die Romantik des Wasserfalls ihren Stil auf die Künste überzuleiten. Seit den Piazza Navonabrunnen des Bernini entfernt man sich allmählich sowohl von der Mystik als von der Witzigkeit des Brunnens und gibt dem Wasser seine natürliche Stelle, die es innerhalb der barocken Grandiosität nicht minder bewahrt hat wie in der idyllischen Einfachheit mancher modernen Brunnenplastik. Was einst die paradoxe Anbringung des Strahles an Körperöffnungen bedeutete, wird jetzt die natürliche Wassermenge als Fall, als Quelle, in Grotten, in Felsen. Unter den Stichen zu Wasser-



künsten, die Boucher herausgab, findet sich nicht ein einziger Witz. Der Wasserfall ist lange Zeit das herrschende Motiv. Er paßt den Italienern als barocke Wasserform ebenso wie den Engländern als rural amusement. Man findet ihn von den römischen Brunnen bis in das Bois de Boulogne, ja, ein niedliches Enkelkind hat er dem Berliner Tiergarten zugewiesen. Wo ihn die Natur zu schwach formiert, wie am Zackenfall, steigert man ihn zeitweise künstlich; wo sie ihn vergessen hat, wie am Kreuzberg, baut man ihn und eröffnet sein romantisches Theater für einige Tagesstunden.

So kehren wir endlich, in einer Resignation, die nur Echtheit des Empfindens ist, zu jener Rhythmik des Wassers zurück, die zwar menschlischer Stilisierung entbehrt, aber dafür die natürlichen Schönheiten dieses beweglichen Elementes steigert. Wir lauschen stundenlang dem leichten Wellenschlag der Havel, deren Ufer Lennés Kunst nur natürlicher machte, um die Reize des Wassers uns ganz zu erschließen. Wir freuen uns wieder des einfachen Marktbrunnens mit dem alten Schalenmotiv von Viterbo, der seine Melodie dauernd wechselt nach den vielfachen Ansprüchen an die Kraft einer gemeinsamen Stadtleitung, nach den Launen der Luft und der Feuchtigkeit. Wir ziehen dem isolierten großen Bobolibassin von 94:70 Metern, mit seiner Insel, seinen Brücken, seinen Neptunsfontänen, den River des Hydepark vor, der ungezäunt seine Wasser die Ufer bespülen läßt, ohne jede Repräsentation, nichts als schönes, fließendes Wasser für die Jugend, den Sport, die abendlichen Träumer. Wir legen in unserer Grunewaldkolonie keine wirtschaftlich berechneten Wasserkünste von feierlichen Rhythmen an, keine französischen Kanäle mit Schiffsschauspielen, wir bilden nur die Fenne zu Seen aus, denen wir die besten Kurven geben, die eine vorsorgliche Natur für ihre malerischen Reize gezeichnet hätte. In unseren Cafés, in unseren Wohnungen lassen wir uns von dem dekorativen Geräusch leiser Fontänen und Wandbrunnen umspielen, das in unsere Gespräche und Gedanken den Rhythmus dieses wohlgeordneten Elementes bringt und für uns immer noch so sehr feierlich ist, auch ohne daß wir es nur Sonntags von drei bis vier Uhr in seinen staunenswerten Künsten sich produzieren sehen.

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser,
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es —
Ewig wechselnd.

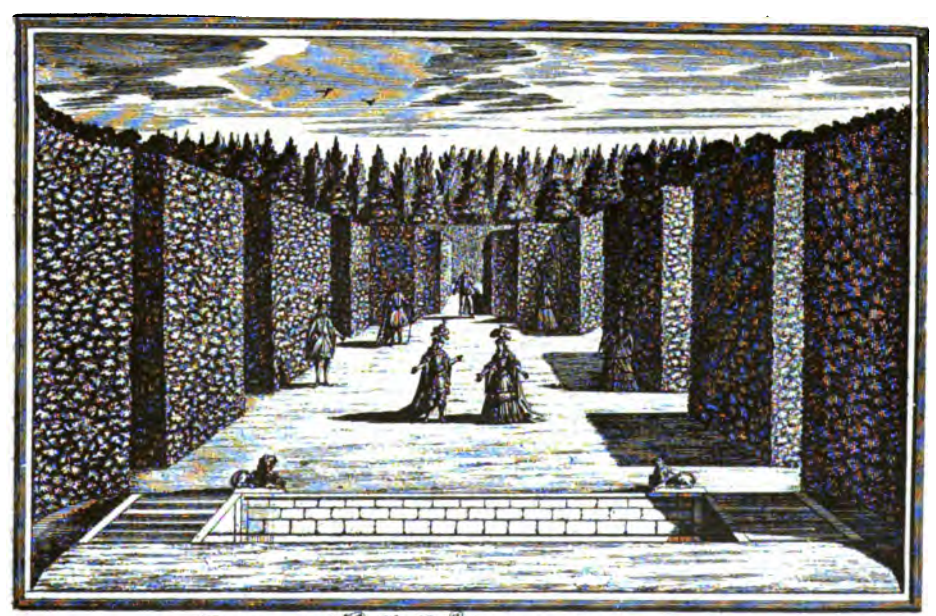


Das Wasser ist das geselligste aller Elemente, und es war den Zeiten großer Geselligkeit am unentbehrlichsten. Wie es heute zu dem einzelnen vernehmlicher und tröstlicher redet, selbst als der Baum oder die Luft, so sprach es zu den Fürsten der Renaissance in seiner feierlichsten Sprache. Es beharrte im Fließen, es floß im Beharren, es breitete sich aus und streckte sich gen Himmel, es gab die Ruhe in der Bewegung und die Bewegung in der Ruhe, es verband die Fernen, und es spiegelte die Gegenwart, es füllte bereitwillig die Formen, die der Mensch ihm vorschrieb, und gesellte sich zwanglos den Künsten der Architektur, der Plastik, der Vegetabilien, ja, auch der Musik. Es trieb während seiner künstlerischen Leistungen nebenbei noch Wasserorgeln, es bediente die tönenden instrumenti hidraulici, die die Musen der Parnaßgruppe spielten, des großen Fontänenschaustückes in der stanza dei venti im Belvederetheater zu Frascati. Es verdoppelte einst die Feuerwerke und die Lampiongondeln Venedigs, jetzt koloriert es sich selbst in den Fontaines lumineuses unserer Ausstellungen, in den bunten Wasserfällen aller Châteaux d'eau. Die Elektrizität hat den Weg nicht bloß hinter das Wasser gefunden, wie die bengalische Flamme, sondern auch in das Wasser. Wie hätten französische Fürsten gejauchzt über leuchtendes, bunt leuchtendes, wechselnd buntes Wasser!



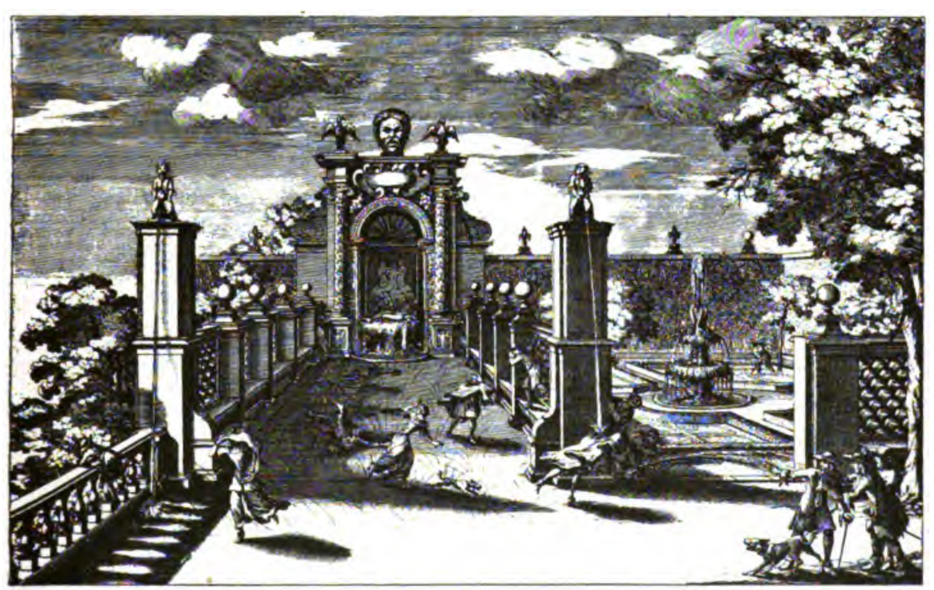
Feuer

Das Feuer kam am spätesten. Es brauchte wenigstens längere Zeit, um sich die Formen anzueignen, die die Renaissance auch den beweglichen Elementen gab. Schon tief im sechzehnten Jahrhundert läßt Cosimo I. allerlei mittelalterliche phantastische Feuerwerksteile durch den achteckigen Tempel des Tribolo ersetzen. Aber die Phantastik will nur langsam den strengen Forderungen tektonisch gebildeter Sinne weichen. Als Rochelle 1618 eingenommen wurde, feierte man es noch ganz naturalistisch, doch nicht reizlos durch die Darstellung junger Mädchen auf einem unzugänglichen Felsen, die ein flammendes Meerungeheuer bewacht, bis ein Perseusheld naht und alles in blendendem Feuerglanz aufgeht. Ausbrechende Vulkane, kämpfende Seeungetüme, Höllendämonen



Theatrum deß Hochfürstl: Lustgartens Mirabell.

AUS: DIESEL, ERLUSTIERENDE AUGENWEIDE IN VORSTELLUNG HERRLICHER GÄRTEN (UM 1725)



FONTANA DI VENERE POSTA NEL PIANO DELL' ORGANO

*WASSERSCHERZE IN DER VILLA D'ESTE
NACH FALDA-VENTURINI*



behielten, auch mathematisiert, noch einige Zeit ihre typische Rolle bei den Festen, bis diese zwitterhaften Künste des Feuers dann teils auf die Bühne übergehen, wo in jenem häufig wiederholten szenischen Typus der „Hölle“ zahlreiche Gelegenheiten sich boten, es in allen Nuancen spielen zu lassen, teils als pyrotechnische Dramen, Herkules- und Vulkanstücke, in die niedere Volksbelustigung herabsinken. Im Pariser Tivoli wird schon 1799 Orpheus als Feuerdrama aufgeführt, in Wien paraphrasiert Stuwe den Faust, und in Vorstadtlokalen stellt man jene combats de nuit dar, die an Fürstenhöfen unter Louis XV. aufhören. Die feinere Entwicklung der Oper beschränkt endlich auch die Bühnennaturalistik des Feuers. In der Walküre lieben wir es nicht mehr als Element, sondern als Reflex zu sehen.

Im Feuer lebte etwas Zauberisches wie in keinem anderen Festmaterial. Weil es für den Menschen immer ein Künstliches war, reizte es auch künstlerisch. Die Flamme kommt nicht von selbst, sie ist nicht ganz Rohstoff wie Pflanze und Wasser, sie ist ein Produkt des Reizes, der aus den toten Stoffen ihr inneres Licht hervorholt. Das Licht strahlt, solange man es behandelt, es erwartet die Liebe der Menschen, denen es eine Freude, einen Rausch gibt, die es sammelt und lenkt, drinnen um den Herd oder draußen, wo durch plötzliche neue Reflexe die Dinge unter einer sonderbaren Beleuchtung aufblitzen. Weil es künstlich und selten ist, trägt es den Charakter des Festlichen, wo es auch glüht; ja, es nimmt dem Tage sein werkelhaftes Licht, wenn es zu Trauerfeiern ungewohnt leuchtet und seinen Glanz sogleich wieder durch schwarze Flore verhüllt. Dem Tag gibt es die außergewöhnliche Illusion einer ehrwürdigen Dunkelheit und der Nacht die faszinierende Pracht eines geheimnisvollen Tages. Eine unbekannte Kraft ist für uns in dem Feuer, ein Geschenk der Götter zu allen Zeiten, eine Majestät, die wir fürchten und lieben. Ein königlicher Luxus im Laboratorium der Natur, ist es die köstlichste Verschwendung, die wir dem Feste weihen, vergänglicher als ein Blumenstrauß, den wir einer Liebe aufs Grab werfen.

Feuer-Architektur

Die festliche Kraft alter Siegesfeuer, seien sie von den Achäern oder Mardonios entzündet, für den Triumph der siegenden Sonne abgebrannt oder das leise Symbol eines inneren Sieges in der geweihten Feiertagskerze, alles Freudig-Brennende wird, wie das freudige Wasser und die festliche Vegetation, von der italienischen Renaissance zuerst in Rhythmen geordnet. Das „griechische Feuer“ hatte kulturlose Anfänge in Serpentinen und Girandolen. Die Kultur des Feuers beginnt in Florenz und Siena, deren Künstler schon von Vanocchio in seinem Artilleriebuche 1572 als erste Pyrotechniker bezeichnet werden. Der weitere geographische



Weg ist derselbe wie der aller anderen sichtbaren Künste. In Rom wird der Weltstil geprägt, in Frankreich erweitert, in Deutschland nachgeahmt. Man lehnt das Feuer entweder gebunden an die Architektur an, oder man versucht es in Freiheit zu dressieren. Zahllose Stiche der Zeit schildern uns diese vergänglichen Feststunden, die nicht wie die Wasserspiele wenigstens die Ruinen ihrer baulichen Gerüste hinterließen. Wir sehen die Lämpchen sauber die Architekturformen umspielen, die Grundlinien der Fassaden hervorheben, oder Girandolen entwickeln sich, die im Moment ihrer Entladung mathematische Figuren von überraschender Regelmäßigkeit zeichnen. Die Tektonik zwingt die gebundenen Feuer, die ungebundenen lösen jene latente Tektonik aus, die der Berechnung und Aufstellung der Feuerwerkskörper innewohnt. Am freien und zufälligen Rhythmus herrscht keine Freude. Diese Illuminationen und Pyrotechniken ließen sich wunderbar abbilden, weil sie ihren Höhepunkt stets in einem malerischen Ensemble stilisierter Kräfte erreichen und an einer musikalischen Aufeinanderfolge von künstlerischen Phrasen kein Interesse haben. Sie werden immer mehr ein Bild statt einer Bewegung. Sie töten die Beweglichkeit des Feuers, wie man die der Bäume und Wasser getötet hat. Niemals gab es einen Geschmack, der die Begrenzung jeder Entwicklung leidenschaftlicher geliebt hätte.

Was unserem zeitlichen Empfinden die Kinematographie geworden ist, bedeutet der schöne Stich für jene Epoche. Wir suchen das Zeitliche im Laufe der Erscheinungen auch in der Wiedergabe zu retten, jene betonten in ihren Blättern noch schärfer das Tektonische ihrer rhythmischen Genüsse. Sie gehen mitunter so weit, sogar den Schornsteinrauch der Symmetrie wegen divergieren und konvergieren zu lassen. Unter den stilisierten Formen, in denen ihre Schule das Bewegliche darzustellen wußte, sind die Arten der graphischen Wiedergabe des Feuerwerks nicht die uninteressantesten. Zur realistischen Schilderung des Feuereffektes mit seinen schimmernden Lichtradiationen und phantastischen Schatten bringen es nur die großen französischen Stecher des 18. Jahrhunderts, Moreau, Louis de Lorraine; der Moment, den sie sich auswählen, ist stets der Schluß der Girandola, der die weiteste Entfaltung jedes Feuerwerks zeigt. Es ist der tektonischeste Moment dieses Vergnügens, der ihnen so wichtig ist, wie uns heute der koloristische Realismus, den Whistler in seinem berühmten Feuerwerksbild bekennt. Die gewöhnlichen Stecher aber halten sich einfach an die geometrische Aufzeichnung der Raketenstrahlen und Feuergarben, die sie weiß auf schwarz, aber auch schwarz auf weiß darstellen und trotz aller Zickzacks und Wolken nicht zu einer Illusion erhöhen können. Im Sinne der alten Zeit verfuhr viel-



leicht jener Stecher der Bayreuther Hochzeitsfeste von 1748 am konsequentesten, der das Feuerwerk inmitten einer scharf stilisierten Waldlandschaft mit militärisch belaubten Bäumen gar nicht erst im Abbrennen, sondern in der nackten Aufreihung der Gestelle schildert, die die Feuerwerkskörper tragen: die Parade der baulichen Vorbereitung.

Wir haben solche Blätter schon mit ausgebildeten Girandolen auf der Engelsburg vom Jahre 1579. Aber den Gipfel erreicht die Feuerkunst der Renaissance erst im 18. Jahrhundert. Aus den dreißiger und vierziger Jahren sind uns ganze Mappen und Bücher in solcher Anzahl erhalten, daß wir annehmen dürfen, erst hier sei im Bewußtsein der Festarrangeure die volle Emanzipation der Lustpyrotechnik vom Artilleriewesen erreicht worden. Entweder sehen wir Baulichkeiten, die mit Feuerkunst kombiniert sind, oder schöne Stiche von nächtlichen Festen, in denen Militärschauspiele, Feuer, Wasser, Gartenbau, Ballett miteinander verknüpft sind, oder wir blättern in stattlichen Büchern, welche die Illumination einzelner Orte beschreiben. Ein nationaler Unterschied existiert jetzt nicht mehr, das Feuer spricht die Weltsprache der Renaissance, es wandelt sich leise mit den Stilmoden, wird bisweilen etwas naturalistischer, wie man es bei den in Dresden beliebten grandiosen Herkulesfeuerspielen beobachten kann, oder etwas zierlicher, wie man etwa durch Vergleiche von Blümels „Gründlicher Anweisung zur Lustfeuerwerkerey" von 1771 mit älteren Tafeln der massiveren Renaissance feststellen wird.

Feuerfeste in Paris

Die große Zeit des Feuerwerks ist der französische Hof vor und nach 1700. Hier entfaltet sich der ganze Reichtum an Vorstellungen, die sich mit dem Feuer verbinden lassen, hier spielen die Elemente wahre Riesenfeste auf, deren Rhythmus von namhaften Künstlern geregelt wird. Der Grundsatz Ruggieris: il est presque impossible de se passer d'un feu d'artifice pour bien terminer une fête wird hier Wirklichkeit. Der Tag ist zu Ende, das Volk strömt durch die Gassen, es beleben sich die Pavillons, die man für die Leute auf den Plätzen baute, und in denen man die Bälle vorbereitet, die ewigen Weinfontänen — eine der bezeichnendsten Assoziationen fürstlicher Wasserkunst mit der solennen Freigebigkeit — sprudeln neben den öffentlichen Büfetts, da löst ein Kanonenschuß die Spannung und sammelt alle Genußfähigkeit auf dies Schauspiel aller Schauspiele: das Feuer. Wie auf einen Schlag — es ist der Moment, den die Texte der Festbücher uns so freudig schildern — entzündet sich die Stadt und läßt ihre Architektur an Häusern und Brücken in einer unirdischen Helligkeit aufleuchten. An hervorragenden Punkten stehen die Feueraufbauten, die Tempel und Tore, die die Akzente der leuchtenden Streifen geben, und vor dem Fürsten an der Seine beginnt



das Zentrum der ganzen Feuerwerksanlage seine Kräfte spielen zu lassen. Es ist eine festliche Übersetzung der Anlage einer Königsstadt und der zentralen Autorität des Fürsten in die gebundene Sprache des Feuers.

Das 17. Jahrhundert leistet in Frankreich so großes in der Illumination, daß es an Dimensionen bis heute nicht übertroffen ist. In der Reihe von Festen, die in der île enchantée, einem Zyklus Versailler Feiertage unter Louis XIV., gestochen sind, überrascht neben einer üppigen Girandola die perspektivische Aufnahme einer magischen Illumination des ganzen Kanals, die die Wassergrenzen geometrisch heraushebt. Man kennt in dieser Zeit Kristallkerzenkronen auf den Brücken, deren Effekte durch Spiegel vervielfacht werden. Die Louvreillumination von 1682 wird als die ausgedehnteste angesehen, die Paris erlebt hat. Das folgende Jahrhundert bringt zur Größe die Kunst, und die dramatische Kraft des Feuers wird der tektonischen verbunden. Unter all den Pyramidenfeuerwerken, den Schauspielen ballettmäßig bewegter illuminierter Kähne, den Stilisierungen von Vulkanausbrüchen, den rhythmisch geordneten Kämpfen von Wasser und Feuer, den kolossalen Architekturanlagen, die mit ganzen Mythologien, Statuen mit lebenden Blumen, leuchtenden Figuren in einem Feuermeer sich auflösen, ragen besonders zwei Feste der dreißiger Jahre hervor, die größten Triumphtage dieses Elements. Beide finden auf und an der Seine statt. Zur Feier der Verwandtschaft von Frankreich und Spanien werden für dessen Könige am 24. Januar 1730, dem Winter zum Hohn, an der Seine die Pyrenäen aufgebaut, Berge mit mythologischen Figuren, mit der ganzen Natur, große Illuminationsbeete mit buntem Sand ziehen sich weit hin, zwei Riesengondeln tragen Figuren und einen Musiktempel, vier große Ecktürme mit lampions à plaques de fer blanc, die auch am Tage phantastisch silbern leuchten, geben das bauliche Bild. Von den Ecktürmen steigen die Raketenzeichen auf. Zwölf Meerungeheuer kämpfen. Vulkane speien. Delphine erscheinen auf dem Wasser. Feuergarben zischen. Ein Kanonenschuß, eine Sonne erhebt sich, dazu ein Regenbogen in den natürlichen Farben mit der Göttin Iris und einer leuchtenden Inschrift: aeterna stat concordia regum. Neun Jahre später gibt die Stadt Paris an derselben Stelle ein Hochzeitsfest. Es ist in einem jener unerhört prächtigen Foliobände publiziert, die in diesen Jahren für die Darstellung solcher vergänglichen Kunstwerke beliebt sind. Auch der Text ist in gutem Fluß gehalten, ein rhetorischer Spiegel des Festrhythmus, und der Verfasser war in der rhythmischen Strenge seiner Zeit so durchgebildet, daß er selbst den Schutz vor dem Winde bei den Illuminationen nicht übersehen hat. Das Fest findet zwischen Pont royal und Pont



neuf statt. Die Seineböschungen — ein wunderbarer Anblick — sind in ihrer ganzen Länge mit Tribünen besetzt, auf denen eine festliche Menge geräuschvoll verkehrt. Für den König ist ein prunkvoll improvisierter Thron, für die Edlen sind phantastische Logen gebaut von jener eigentümlich freien Ausstellungsarchitektur, die das Rokoko uns vorbereitet hat. Der König erscheint, und ein plötzliches Schweigen läßt die Bewegung in den Zuschauern erstarren. Das Konzert beginnt, von einem Orchester gespielt, das terrassenförmig in einem cyprisch üppigen, illuminationsfähigen schwimmenden Pavillon sitzt. Jetzt beginnen die jouteurs auf den Kähnen, weiße Ritter mit bunten Abzeichen, ihr ballettmäßig geordnetes Lanzenspiel. Es wird finster und der Glanz des Feuers will aufsteigen. Der phantastisch garnierte Pontneuf mit seinem Illusionstempel in der Mitte, die Lichterständer auf den Ufern, die Wasserfeuerwerke bilden die tektonische Zeichnung. Kähne sind längs den Ufern angeordnet, mit zierlichem illuminiertem Takelwerk, jeder wieder in einer anderen dekorativen Verstrebung, eine der glänzendsten Ideen dieses Feuerstils. Sie rudern ein Ballett. Dann bleiben sie als Peripherie stehen. Meerdrachen bespeien sich, Wasserbomben platzen, Schnecken und Garben steigen auf, Feuerfontänen springen rhythmisch empor zwischen den Lampionkähnen. Zum Schluß löst sich das Dekorationsfeuerwerk, das die Architektur des Pontneuftempels lebendig macht. Die Riesengirandola ist der letzte Akkord dieses gewaltigsten aller für die Nachwelt publizierten Feuerwerke, das ohne jede realistische Nebenbedeutung den reinsten Genuß stilisierter Elemente gegeben hatte.

In der Provinz

Außerhalb der großen Metropolen der Feuerkunst, Rom und Paris, beobachten wir mannigfache Variationen. Eine Publikation der Stockholmer Feste von 1672, beim Antritt Karls XI., zeigt ein kolossales und schön gestochenes Wasserfeuerwerk und neben den üblichen Karussells und Speisungen und freigebigen Weinfontänen die Illumination einer Brücke und einer gewaltigen Pyramide, die sich wie ein alter Eiffelturm aufreckt. Über die Dresdener Feste von 1678 erschien ein weidlich geschwätziges Werk, das dicke Tzschimmersche Buch, das die Festbeschreibung verbindet mit „etlichen nachdenklichen Geschichten, heilsamen Sittenlehren, politischen Erinnerungen und gefaßten Sprüchen ... zur Bespiegelung menschlicher Glückseligkeit, Ehre, Hoheit, Fälle, Anstöße, Mängel und Gebrechen". Es ist eine dumpfe Philosophie der Glückseligkeit, die bei Gelegenheit eines Fürstenfestes aus allerlei humanistischen Erinnerungen zusammengeträumt wird, schwulstiger als die gewohnten naiven Einleitungen der ausführlichen Festbücher, daß jeder Mensch sich eben einmal amüsieren müsse. Auch Ästhetiken der Zeit,



der „unwiederbringlichen Zeit“, findet man hier, doch so sehr auch die Veranlassung dieselbe ist, scheint der Weg von ihnen zu der unseren ein ziemlich langer. Neben Jagden, Ritterspielen und Opern gibt es Fackelballetts, wie man sie von Preußen her besser kennt und ein heftig knallendes Herkulesfeuerwerk im Rahmen eines Karussells, auch mit der Kartellankündigung, wie sie bei solchen Gelegenheiten beliebt ist. Der Typus ist noch recht alt. Bewegliche und feuertätige Figuren werden verwendet, der Naturalismus wird nicht übermäßig eingeschränkt und — ein seltener, aber bezeichnender Fall — der Kurfürst ist höchstselbst der Dirigent dieses Schauspiels.

Im nächsten Jahrhundert siegt auch in der Provinz der formale Stil. Ein Turiner Blatt von 1737 zeigt schon jene willkommene Verbindung von beschnittenen Gärten mit einer Illumination in den Gängen, um die Fontänen, die sich in ihrer Manier bis in unsere Tage erhalten hat. Ihre letzten Ausläufer waren die Beleuchtung des Belleallianceoder des Krollschen Gartens in Berlin, wo einem verehrten bürgerlichen Publikum werktäglich ein Schauspiel vorgesetzt wird, das einst nur einen einzigen Fürstenabend verschönte. Ein Frankfurter Blatt von 1741 zeigt neben einem Königsaufzug ein Haus in geradlinigster Illumination mit bunten Glaskörpern, mit vielen geometrischen Formen und besonders einer Reihe von Kreuzen auf dem Dach, das mehr als heute berücksichtigt wird. Schon ein Jahr darauf erscheint wieder ein Frankfurter Königaufzugblatt mit einem großen, transparent beleuchteten Bau, auf dem man allerlei Arabesken, Monogramme, Statuennischen, Bäume mit Glaslämpchen unterscheidet: eine volle Umsetzung der Architektur in feurige Linien und Flächen. Die Dresdener Illuminationen zeichnen sich jetzt durch ihre große Allgemeinheit aus, von 1736 und 1738 haben wir Beschreibungen von seltener Ausführlichkeit. Im Jahre 1736 am 7., 8. und 9. August wurde die Rückkehr Friedrich Augusts aus Polen gefeiert. In einem der illuminierten Fenster sah man ein Buch liegen, das in seinem Titel eine Art Parodie auf solche literarische Verherrlichungen vergänglicher Feste war. Gerade über diese Feier erschien ein Werk, das getreulich Straße für Straße, Nummer für Nummer die Illuminationen der einzelnen Adeligen und Bürger aufzählt und einen vortrefflichen Auszug des damaligen Geschmacks gibt. Man wirkte noch sehr viel mit Inschriften, Allegorien, Bildern jeder Art, die etwas Devotes bedeuteten; die Illumination ist nichts als eine erleuchtete Sammlung von Dedikationstiteln und -kupfern. Während auf den großen Festblättern wenigstens der Sinn für die tektonische Wirkung des Feuers an hervorragenden Plätzen belegt ist, sieht man hier eine beschämende Bildermaskerade,



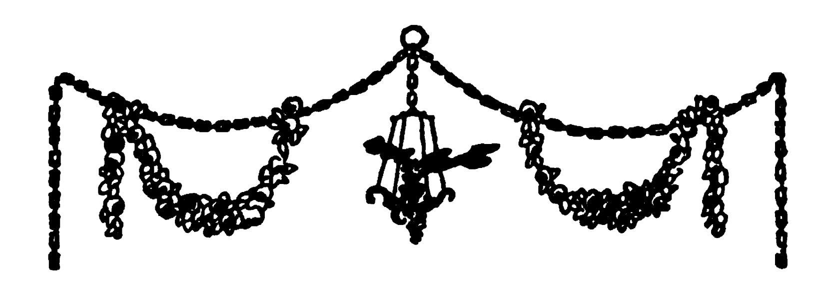
einen papiernen Rest jener allegorischen Hoffeste, die die Taten der Fürsten in Mythologie umstilisierten.

Auch heute dient die Reklame einer verschwenderischen Illumination dem Ehrgeiz des einzelnen. Aber die stolze Entwicklung des Schaufensters hat sie geschäftlich ehrlicher gemacht. In dem „Frohlockenden Dresden" genierte sich ein untertänigster Bürger nicht, seine Fenster zu öffnen, in seinem Zimmer eine perspektivische Theaterbeleuchtung aufzubauen und jedem den indiskreten Blick zu gestatten.

Fackeln

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nehmen wir eine Vereinfachung der Wirkungen wahr. Während ein Zerbster Blatt von 1745 bei großer militärischer Entfaltung noch eine Art Giardinetto von Feuerwerk zeigt, vorn Schwärmer, dann Beete mit Feuersäulen, Sonnenobelisken, Monogrammen, in der Mitte und hinten einen plastischen Aufbau, zuletzt eine riesige Raketengruppe und Girandola, gibt uns ein 1763er Stich den vornehmen Blick auf ein Haus, dessen Attika mit Fackelschalen geziert ist, aus dessen Fenstern Teppiche hängen, an dessen Wänden Kandelaber und Arme mit Kerzen besetzt sind. Bis heute ist die Kerze, die sich herunterbrennt, das unübertreffliche Instrument einer intimeren Illumination geblieben, und die vom Winde bewegten Fackelschalen des Lipperheidehauses in Berlin schlagen an edler Monumentalität heute noch alle Indiskretionen ihrer Umgebung. Ist es nur die einfache Größe ihrer Wirkung, die sie uns näher bringt als alle Lämpchen und Glühbirnen? Es scheint, sie haben auch etwas von jener Beweglichkeit des Feuers gerettet, die die Renaissance verdammte. In der Fackel ist die rohe Flamme geblieben, das sich verzehrende, lodernde, leckende Feuer. Es ist ein ewiges Motiv der Feuerkunst, das selbst in stilisierten Fackelzügen von seiner reinen Kraft wenig verliert.

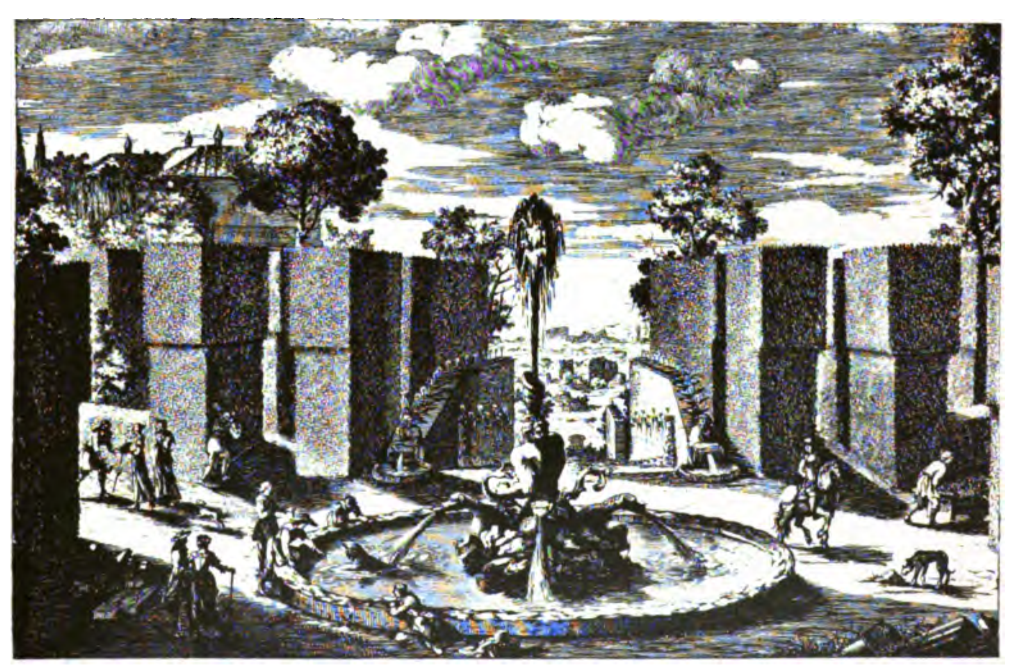
Durch die pechschwarze Nacht bewegt sich unser Zug in vierfachen schwelenden, schwankenden Fackelreihen, eine gewundene Schlange von leckenden Feuersäulchen, über die Straßen, geradeaus, um die Ecken und wieder geradeaus, er staut sich vor Bismarcks Fenster zu einem wogenden Feuerbassin, das in einer unruhigen Gier von tausend Herzen lodert, er windet sich wieder aus sich heraus und wälzt sich auf den freien Platz, um eine Girandola von tausend vielgestaltigen Feuerbogen zu bilden, die sich auf einen Punkt vereinigen wollen, den Freudesscheiterhaufen eines Heroenopfers. Und ein andermal stehen wir schweigend in eisiger Kälte an einem starken Lindenstamm und siehe, vor uns bewegt sich durch die rote Nacht über die Schneestraße ein Fackelzug düsterer Männer, undeutlich zu erkennen, eine schwere Masse in der Mitte, flackrig beleuchtet, sterbende Flammen um den Sarg des Kaisers.



Feuerliteratur

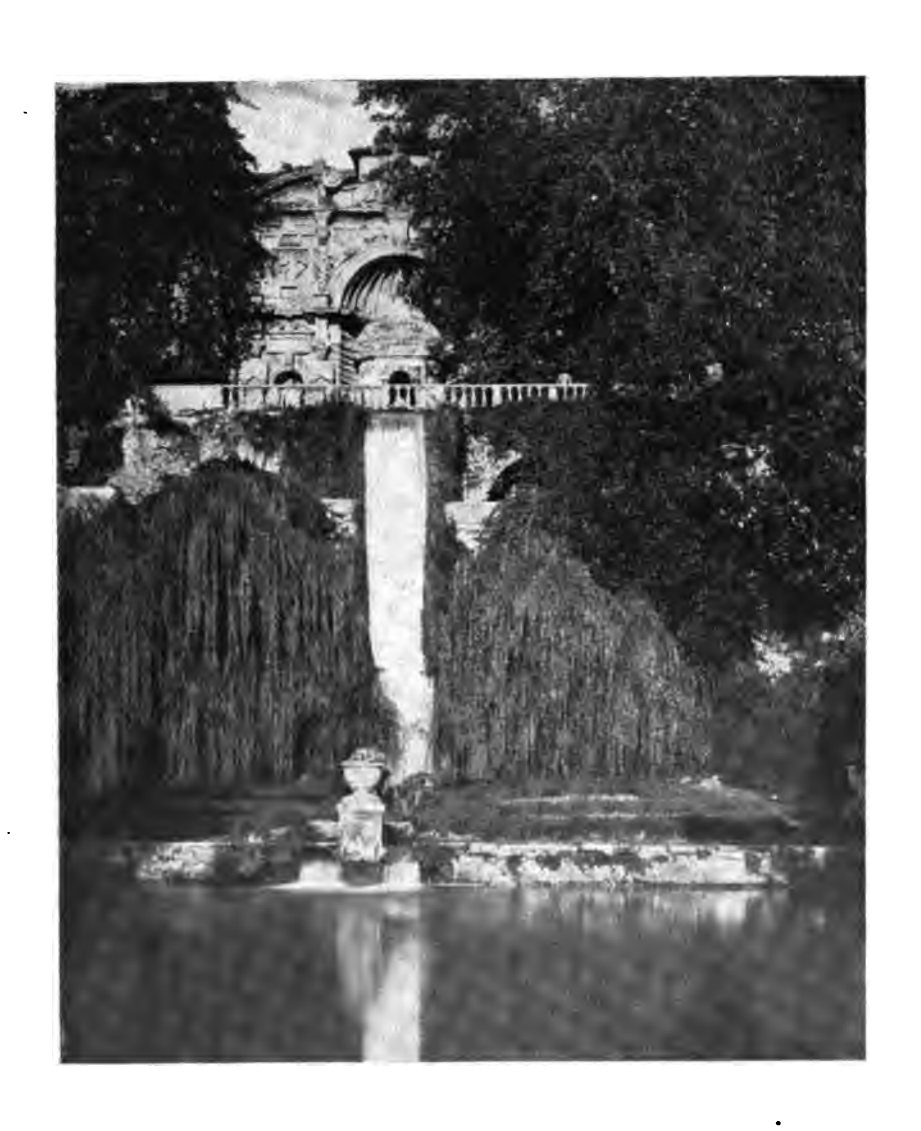
Die Stiche alter Feuerwerke bilden eine eigene Literatur, von Laien kaum gekannt, von Sammlern liebevoll studiert. Noch fruchtbarer als die großen Kataloge der Ruggieri, die die bedeutendsten Sammler von Festblättern waren, ist für diesen Spezialzweck ein kleines Verzeichnis von Blättern und Büchern, das ein Florentiner Kunstfreund unter dem Titel „Catalogue d'une collection de solennités et des ouvrages sur les feux d'artifice" im Jahre 1893 herausgab. Eine seltene Bibliographie, nur in vierzig Exemplaren gedruckt. Ihr Studium gibt eine vollkommene Übersicht über die Geschmacksgeschichte des Feuerwerkes. Sehr allmählich nur nehmen die Feuerwerke, vom Jahre 1492 an, zu. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die jährlich sich wiederholenden Festlichkeiten, weil sie ein Geschmackspanorama liefern. So wurde bei Gelegenheit des „Chineafestes" (es ist eine weiße Mauleselin, die von 1721 bis 1785 jährlich unter großen Feierlichkeiten dem Papst vom König von Neapel als Tribut dargebracht wird) jährlich am 29. und 30. Juni ein Feuerwerk abgebrannt. Ich werde einige Titel dieser Feuerwerke aufzählen: 1725 Friede und Eintracht; 1726 Herkules mit Hydra, die sieben Lasterköpfe hat; 1731 Kriegsapparate; 1732 Ganymedraub; 1741 Hängende Gärten; 1743 Die königlichen Jagden; 1749 Das neugefundene Herkulaner Theater; 1750 Hafen und Straße in Neapel; 1752 Guirlanden und Fontänen; 1756 Triumphbogen zwischen Ätna und Vesuv; 1757 Eine Schlaraffia; 1760 Amüsements in chinesischem Stil; 1761 Öffentliches Badehaus; 1762 Antike Monumente im Palazzo Farnese; 1762 Türkischer Kiosk; 1763 Weinlese; 1764 Das Kapitol; 1765 Hesperidengärten; 1766 Athletische Spiele; 1771 Bacchische Idylle; 1772 Ein Ort, geweiht der chinesischen Philosophie; 1772 Wildbretmarkt; 1773 Die Fabrikation von Theriak (ein Mittel gegen Gifte) in Venedig; 1778 Der Monte Testaccio; 1782 Nächtliches Landvergnügen mit Karikaturen; 1785 Der Luftballon.

Man liest die Geschichte der aktuellen Interessen aus diesen Feuerwerksthemen ab. Neue Gebäude, wichtige Antiken, Phantasien und



FONTANA DEL TRITONE A CAPO IL VIALE DELLE FONTANELLE NEL GIARDINO
del Signor Duca Mattei alla Nauicella Architettura del Caualier Gio Lorenzo Bernini

NACH FALDA-VENTURINI



PARTIE AUS DEM GARTEN DER
VILLA D'ESTE IN TIVOLI BEI ROM



Idylle, Türkisches und Chinesisches, Mythologisches, Technisches, Industrielles wechselt miteinander ab, der geistigen Mode nachgebend. Die Sammlung setzt sich in derselben Weise fort in einer Blätterfolge, die die römischen Girandolen unter dem Pontifikat Pius' IX. veröffentlicht. Von 1847 bis 1870 sehen wir ein modernes Geschmackswandelbild: zuerst spielen Gebäude eine Rolle, neue Kirchen oder ein verschönerter Platz, dann kommen mittelalterliche Basiliken und ähnliche romantische Stoffe. 1863 wird uns die Peterskirche nach Antonio da Sangallos Plan vorgeführt. 1865 sehen wir die christlichen Monumente auf den Ruinen der heidnischen. In demselben Jahre kam eine Villa im Stile des achtzehnten Jahrhunderts, auf dem Pincio gedacht. 1867 wird ganz gelehrt: die Peterskirche in der ersten konstantinischen Form. Dasselbe Jahr hat noch ein philosophisches Feuerwerk: das römische, heidnische Reich als Basis und Weg zur katholischen Weltherrschaft. 1869 ist literarisch: Le amenità descritte del Tasso ai canti XV e XVI. Dasselbe Jahr hat ein archäologisches Feuerwerk: das Mausoleum des Augustus in der Originalkonstruktion nach Strabo.

Die wissenschaftlich-romantische Periode wird endlich wieder abgelöst durch eine patriotisch-symbolische, die dem neu geeinten Italien entspricht. 1875 wird in Rom das Pantheon der Einigungshelden abgebrannt, 1882 ein Hortikulturpalast, 1884 der Prospekt der Turiner Ausstellung. Chinesische, orientalische, mittelalterliche Feuerwerke sind jetzt nur Intermezzi. Allmählich hört dann auch dieses Vergnügen auf.

Während die Illumination in der Renaissance zu einer leuchtenden Hervorhebung der Architektur wird, entwickelt sich das freie Feuerwerk zu einem Ballett wohlgeordneter Strahlen und Räder. Aus Raketen, Sonnen und Schwärmern bildet sich eine Mathematik gebundener Rhythmen heraus, die die Choreographie des Feuers auf den dunklen Himmel zeichnet. Ihre Lehrbücher erinnern an die Tanzschriften derselben Zeit und die Erleichterung des Barocken in das Rokoko hat auch ihren Stil gewandelt.

Ganz im kosmischen Ton einer älteren Epoche ist ein schönes Werk gehalten, das 1660 über das Friedensfest in Lyon erschien, wo man weithin eine Illumination von lanternes bald in der Form von fleurs de lys, bald als Waffen, Kronen, Guirlanden, Herzen bewunderte. Der Text, im reinsten akademischen Stil der Zeit geschwungen, ist ein einziges Beispiel jener Auffassung, die die elementaren Feste der fürstlichen Kunstära ordnete: ein Lobsingen des Dienstes, den die Elemente dem König leisten, ein Frohlocken über die Stilisierung der Natur vor den



Augen des Monarchen und vor allem über die festlichen Rhythmen des Feuers, das mehr als einmal dem Fürsten selbst verglichen wird. Einige technische Bemerkungen schließen sich an, die man an dieser Stelle vielleicht nicht suchen würde, und besonders werden dabei die verschiedenen individuellen Gelegenheiten der Feste auseinander gehalten.

Die spätere Zeit verfährt in ihren Feuerwerksbüchern graziöser. Frezier in erster Linie ist ein wohlgebildeter Geist von pariserischer Delikatesse, der seine neue Auflage des Traité des feux d'artifice pour le spectacle von 1747 mit einer hübschen Vorrede überreicht: L'ouvrage est une refonte de celui que produisirent les amusemens de ma jeunesse il y a quarante ans. Auch er fängt noch mit Gott an wie so viele Tanzmeister seiner Zeit, die die Hälfte ihrer Bücher brauchen, um nachzuweisen, daß der Tanz mit den Geboten Gottes nicht in Widerspruch stehe. Er dient den sogenannten wissenschaftlichen Anforderungen seiner Epoche, indem er darauf eine historische Übersicht über die Illumination von Sais und die griechischen Lampadariafeste bringt. Dann beginnt die Grammatik der Raketen. Die Buchstabenraketen, La Fulminante als Donner- und Blitzrakete, die Rakete à second vol, wenn aus der ersten eine zweite springt, ebenso die Rakete à trois vols, diejenigen, die sich im Aufsteigen vervielfältigen, die accouplés und groupés, die courantins, die auf vorgeschriebenem Wege laufen, die einfachen und zusammengesetzten mit Gegenbewegung, diejenigen, die im Kreise laufen — es ist die echte französische Freude an der Methode der Permutationen. Die Termini klingen an die Tanztechnik an. Die Bewegung wird in Figuren stilisiert, deren Verlauf gezeichnet werden kann. Die Girandole ist das gesamte Corps de ballet, zum Schlußeffekt vereinigt. Das Feuer wird eine brennende Geometrie. Je nach der Gelegenheit kann die Zeichnung, die Reihenfolge durchgeführt werden. Wie im Ballett, kann aus der betreffenden Feier die Idee des pyrotechnischen Schauspiels entwickelt werden. Auch Frezier unterscheidet die Gelegenheiten und gibt Musterkarten für die verschiedenen Fälle. So schließt das Buch, das mit der Gottesfurcht begonnen, dann die Grammatik der Raketen festgestellt hatte, mit der Praxis der Feste.

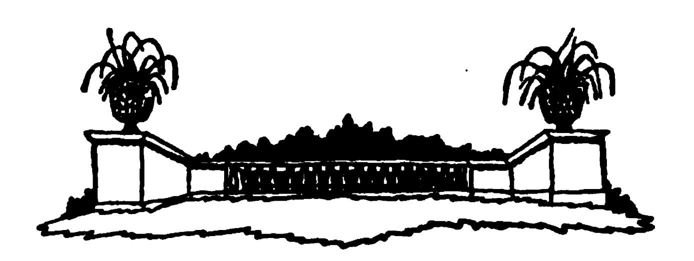
Provinziellere Bücher gehen mehr auf die Scherze ein, die das kombinierte Feuer so gut leistete wie das Wasser. Selbst mit der Plastik hatte sich das Feuer zu verbinden versucht, obwohl es nichts der Brunnenplastik Vergleichbares hervorzubringen wußte. An den Johannes- und Mariä-Himmelfahrtsfesten der Italiener gab es Statuen mit leuchten-



dem Mund und leuchtenden Augen. Das war nicht kulturfähig. Eher konnte man mit Feuer malerisch darstellen. Feuerbäume, Feuerpfauen, Feuerfälle sind im ganzen achtzehnten Jahrhundert bekannt. Auch gelangte man zu Kombinationen, indem man sich des Feuers schämte und nur seinen Effekt zu genießen beschloß oder gar mit der Zahmheit des Feuers kokettierte. Wie die großen Pots à feu als Kapitelle bemalt werden, so daß das Feuer aus einer Architektur zu springen schien, so verhüllte man das beliebte Tafelfeuerwerk, dessen letzter Rokokorest unsere Knallbonbons sind, in Blumenattrappen aus holländischem Postpapier. So sprang schließlich das Feuer aus einer Blume! Man hat das Miniaturfeuerwerk mit Parfums verbunden, auch in Nadelbüchslein und Dosen gesteckt. Warum nicht? Die Zeit war so geistreich in der Bezähmung aller widerspenstigen Elemente.

Wieder ein Jahrhundert später betrachten wir das Feuerwerk schon recht sachlich, rein technisch wie die zahlreichen Lehrbücher beweisen, unter denen Cherlier und Tessier als die besten über die so sehr entwickelten Buntfeuer und Dénisse als das vollständigste gilt. Hier liest der Interessent die Chemie und die Systematik aller Feuerwerkskörper ab. Oder —— man wird bereits Sammler und Historienforscher. Es erscheinen Kataloge seltener Blätter und Bücher, und Ruggieri, der letzte Sprößling einer weitverzweigten Feuerwerkerfamilie, deren Stammbaum er selbst mit Stolz entwickelt, schreibt seinen précis historique, eine kurze Geschichte besonders wichtiger Pariser Feste, die er tränenden Auges aus der Erinnerung heraufbeschwört. Die Dichter blicken nachdenklich auf eine verschwundene Pracht, und Oscar Wilde erfindet zum Beschluß eine novellistische Fabel „Die vornehme Rakete“, in der das Feuerrad als Vertreter formaler Gesinnung gegen die romantische Leuchtkugel schweren Stand hat.





Feuer-Romantik

Die großen Feuerfeste der Renaissance sind vorüber. Einst wurden berühmte Meister der Pyrotechnik durch die Residenzen geschleppt, heut hat der Fürst kaum noch ein Interesse an der Abbrennung eines großartigen Feuertheaters. Empfänge und Hochzeiten feiert man in geschlossenen Räumen und überläßt der Bürgerschaft, in geeigneter Weise die Elemente zur Feier des Tages heranzurufen. Wie der Garten nicht mehr der Schauplatz fürstlicher Aufführungen ist, wie die Fontänen nicht mehr zu neuen Schauspielen gezwungen werden, sondern dem Publikum sich zu bestimmten Stunden zeigen, so ist auch das große Feuerwerk eine öffentliche Sehenswürdigkeit geworden, von Unternehmern zur Belustigung des Zuschauers arrangiert. Selten, daß ein Fürst sich unter diese Zuschauer mischt, selten, daß er sich eine öffentliche Illumination besieht. Er illuminiert sein Schloß wie jeder Bürger sein Haus. Für die Kerzen traten zum Teil die Gasarme ein, für das Gas die Elektrizität. Das Feuer folgte dabei zunächst den alten Prinzipien, die Architektur hervorzuheben oder zu schmücken. Eine Feuerlinie kann uns heut noch die Proportionen eines guten Hauses in wunderbarer Reinheit erleuchten. Aber daneben zeigten sich doch schon Anfänge des modernen beweglicheren Geschmacks auch diesen Dingen gegenüber. Das Gas half nicht viel zur Beweglichkeit, am angenehmsten war es uns noch, wenn der Wind über seine Adler und Wappen spielte und wie kosend über das Feuer strich, das sich unter seiner weichen Hand zu ducken schien. Auch die Elektrizität wollte zuerst nicht die Starrheit eines strengen Rhythmus aufgeben; indem sie die matteren Gaslämpchen nur durch grellere Glühkörper ersetzte, verrohte sie den Effekt, statt ihn zu verfeinern. Aber man fand bald, daß man die Elektrizität doch besser in der Hand habe als irgend eine bisherige Lichtkraft, und daß man mit ihr ein Wechselspiel treiben könnte, gegen das die drei Umschaltungen der Theaterfarben, rot, blau und weiß, zurückblieben. Man konnte die Reflektoren nun mit Erfolg drehen, da sie einen weiten Lichtkegel ausschickten; man konnte ihre Farben mischen und die Reflexe sowohl auf die Kleider der Loie Fuller als auf die Dachteile des Château d'eau werfen, die zur Zeit der



Weltausstellung von Serpentinfarben in Intervallen bestrichen wurden. Diese Illumination des Château d'eau bedeutete das Äußerste, was die Elektrizität bisher in Farbenmischung erreicht hat. Aus Glühkörpern, durch das Wasser halb verschleiert, ist die Illusion eines Feenpalastes aufgebaut, gelbe, rote, blaue, weiße, bernsteingoldene Farben sind untereinander gemengt. Vor dem Wunderwerk sitzt ein Dirigent der Farbenharmonien, der ihre Töne variiert wie ein Harmoniumspieler die Farben seines Instrumentes durch einfache Registerzüge. Die Renaissance hätte vielleicht den Sockel rot, die Säulen blau, das Dach gelb getönt. Wir lieben heut raffiniertere Mischungen. Ein paar blaue Striche in einem roten Palast, ein plötzlich ausbrechender goldener Glanz, rote tiefe Töne, die sich leise einmischen, eine warme, satte blaue Ferne, die sich auftut wie der Traum eines fernen Palastes — wir malen Pastell. Wir mischen die Farben nicht nach den Gesetzen der Tektonik, sondern nach den kapriziösen freien Rhythmen malerischer Reflexe. Leichte Andeutungen reizen uns mehr als eine massive Sinnfälligkeit, und die Beweglichkeit der Farben gibt uns musikalischere Assoziationen als die festgenagelte Geometrie. Geradeüber von dem beweglichen Farbenschauspiel des Château d'eau und seiner Fontaines lumineuses stand der Eiffelturm, bis zu seiner Spitze von Lämpchen umrahmt, die seinen Schnitt und die graziöse Linie seines Aufstiegs vor den dunkelvioletten Abendhimmel zeichneten. Es war der Gegensatz zweier Illuminationsprinzipien: hier die Betonung einer vorhandenen Architektur, dort die Vorspiegelung einer wechselnden malerischen Illusion.

Es wird uns immer mehr möglich werden, das festliche Feuer auf seinen eigentlichen Charakter und seine unersetzlichen Wirkungen zurückzuführen. Die Architekturillumination kann sich so wenig weiterentwickeln wie das Kunstfeuerwerk auf fester Dekoration. Neue Wege liegen nur in der vollen Ausnutzung des Feuers als beweglichen, wechselnden, wehenden, lodernden, als luftförmigen Elementes. Wir kehren zur freien Rhythmik zurück, wir geben dem Spiel der Natur nur die Möglichkeit einer Steigerung, nicht die Beschränkung der Regelmäßigkeit. Auf den Hügeln des Landes, auf den Bismarcktürmen, auf den Burgen werden Leuchtfeuer brennen. Die Straßen der Stadt werden mit Fackeln geschmückt sein, und bunte Flammen werden magische Lichter und seltsame Schatten schaffen. Jauchzende Raketen werden nach Laune aufsteigen, um im Spiel der Luft ihre Schwärmer und Leuchtkugeln herabzuschicken. Laufende Ketten leuchtender Guirlanden und Friese werden sich, die Häuser entlang, entzünden. Reflektoren werden ihre Farben in stets wechselnden Schichten mischen und



Dämpfe beleuchten, die auf den Plätzen immer wieder von neuem sich entwickeln und ein unendlich wohltuendes Spiel reiner, paradiesischer Töne als ein zauberisches Licht über uns hintragen. Und selbst im entlegensten Gartenwinkel wird das Schaukeln der Lampions, wie über japanischen Gewässern, eine liebliche Freiheit der Bewegung zeigen, ohne grelle Bestimmtheit, traumhaft matte rote und weiße schimmernde Kugeln, die in den Zweigen der Bäume hängen.

Wir haben den Übermut der Renaissance verloren, den Triumph über die geregelte und organisierte Natur. Wir lieben wieder das Element und seine reine Seele. Denselben modernen Menschen, den wir träumend am stillen Ufer des Wassers fanden, der sich eine Wiesenblume zum Genuß ihres Farbenlebens kultivierte, den treffen wir abends wieder, in Havannaduft gehüllt, an seinem Kamin, und wir begreifen, welche Lust er an diesem so einfachen Spiel des Feuers empfindet, an seinem Auflecken, an seiner zündenden Glut, an dem knisternden, befriedigten Rücken der Scheite, an seinem Erlöschen. Es ist ein anderes Glück als das des Renaissancefürsten, der im Wasserschloß aus Blumenbeeten Feuerräder aufschießen sah, es ist nicht so momentan und kommandiert, es ist seelischer und beweglicher, weil es selbst einer Bewegung folgt.

Als ob uns modernen Menschen ein Genuß verschafft werden sollte, ohne Bau und Dekoration, ohne Stilisierung und räumliche Organisation, wenn auch ganz im kleinen den Lauf der Elemente an unseren Sinnen vorbeistreichen zu lassen, ist uns das Rauchen gegeben worden, jene wunderbarste aller Rousseauschen oisivités, die sich selbst im leichten und unbeschränkten Rhythmus einer natürlichen Kraft bewegt und den schroffen Wechsel von Situationen, die scharfen Kontraste unwillig sich folgender Stimmungen zu vermitteln weiß. Dieses Feuer macht den Spruch des alten dicken Tzschimmer wahrhaft zu Schanden, der in seinem Dresdener Festbuche sagt: „in allen Sachen will der Mensch eine Ruhe suchen und findet doch darinne nichts als lauter Unruhe."

Den ruhigen Rauch sehen wir mit befriedigtem Gemüte seine verschlungenen Figuren bilden, deren ewig wechselnde Linien wir sinnend nachziehen. Sinnend denken wir jener lauten Feste der Elemente, die einst Fürsten in Szene setzten, um sich das Schauspiel einer beherrschten Natur vorzutäuschen. Wie aus einer fernen Zeit leuchten uns die roten Tage herüber, in denen die Kräfte der Natur Theater spielten und die heißen Augen zu ergötzen hatten. Märchenprinzen sehen wir über Sklaven gebieten, die geheimnisvoll in der Nacht Gerüste und Maschinen

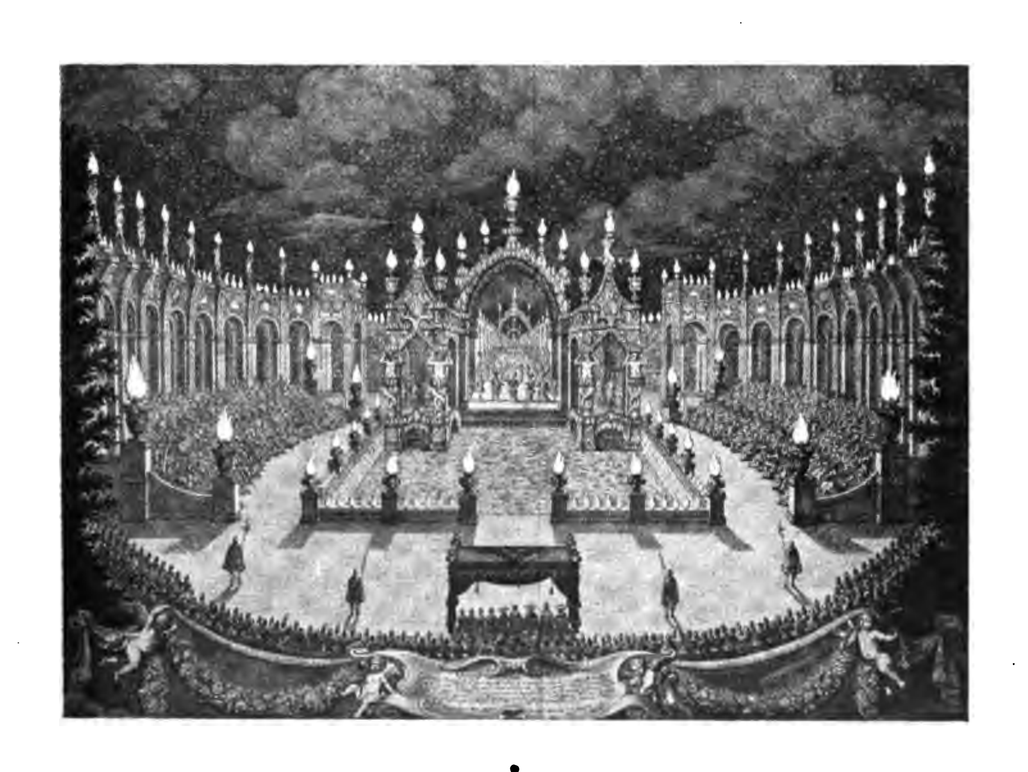


bauen, um Wunder der Erfindung und Sehenswürdigkeiten der Naturumwandlung aufsteigen zu lassen, sobald das Signal ertönt. Alte Zeiten, vergangene Gefühle, entschwundene Herrlichkeiten. Auf einem Sandhügel stehen wir, wie ihn Kinder am Meere bauen, und blicken auf den Gang der Wellen, ihr Kommen und Gehen, dieses unerfindliche ewige Zurückgehen des letzten Schaumes und der letzten Feuchtigkeit und der dunklen Grenzen des Wassers, das nicht zur Erde will. Der Wind spielt in den Wimpeln und aufgehängten Segeln, die Kähne singen schaukelnd die Melodie der Wellen und wie lebende Wesen kommen blaugeschwängerte Wolken übers Land, stutzen vor dem Wasser, lösen sich schüchtern auf und schwirren als Cirri gegen das Firmament. O ungebundene Willkür dieser unserer Feste der Elemente, apollinische Feierstunde des kleinen glücklichen Herzens, das im gleichen Pulse geht mit der großen mütterlichen Macht. Was liegt uns daran, sichtbare Stücke von ihr zu stilisieren, wir freuen uns zeitliche Stücke von ihr zu wählen, begrenzte Ruheperioden selbst auszusuchen, in denen wir uns ihrem Rhythmus hingeben und diesen Genuß bis zur letzten Fähigkeit auskosten, die immer noch nicht die letzte zu sein scheint. Dieses sind unsere Feste der Elemente, diese schwimmende Zwecklosigkeit — unter allen Spielen ist sie das elementarste, ein Improvisieren der Empfindungen unter Vergessen jeder Kausalität, jeder Zusammenfassung: nichts als ein loses Liegen auf dem Rücken der Zeit.





POTSDAM, SCHLOSS SANSSOUCI



BURNACINI: ENTWURF EINES ALTEN ILLUMINIERTEN CHÂTEAU D'EAU. (17. JAHRH.)





Eis-Lebens-Lied

Sorglos über die Fläche weg,
Wo vom kühnsten Wager die Bahn
Dir nicht vorgegraben du siehst —
Mache dir selber Bahn!

Stille Liebchen, mein Herz!
Krachts gleich, brichts doch nicht,
Brichts gleich, brichts nicht mit dir!

Goethe



DER TANZ IM DIENST



DIE SEHNSUCHT NACH DEM FESTE kommt über jeden. Es ist gleich, ob wir das Motiv dazu als ein ästhetisches oder religiöses auffassen, es bleibt dieselbe Erscheinung. Das Motiv der Feierlichkeit gewinnt seine Formen je nach dem Stande des Geschmacks, nach der moralischen Verfassung, nach den idealistischen Überschüssen. Vielleicht ist es unser wertvollstes Geschenk, daß dasselbe Bewußtsein, das uns die Gänge dieser Welt in Ursache, in Raum, in Zeit nahe bringt, uns auch befähigt, ihre Ordnung nach dem Maße persönlicher Begabung herzustellen, ihre Unendlichkeiten durch einzelne endliche Feierstunden zu versöhnen, ihre Verwirrung durch wohlbedachte und gutgeformte Gesetze zu schlichten. In diesen Tiefen berührt sich das moralische Gewissen, der religiöse Idealismus, der ästhetische Gestaltungstrieb. Das Motiv der Feierlichkeit gibt eine Reinheit des Lebens, die uns die Natur von selbst niemals gegeben hätte. Sein Wesen ist die Seltenheit, die nicht zu häufige Wiederholung. Es ist nicht das Lied, sondern es ist sein Refrain, und dieser Refrain kann übermütige Volkstöne haben wie aristokratische Noblesse, er kann die Bewegung fixieren und kann sie wiederum flüssig erhalten. Die Stunden unserer Feier sind verschieden, wie wir es sind, und wie es unsere Zeiten sind. Sie können ein Erraffen sein oder ein Hingeben, eine Überlieferung oder eine Empfindung, Stil oder Persönlichkeit. Sie sind eine Stellungnahme gegenüber den Dingen des Lebens, die sie nicht nachdichten, auch nicht nachschaffen, sondern umschaffen zu Gefühlswerten, welche den Charakter unserer rhythmischen Wünsche tragen. Mit der Änderung dieser Gefühlswerte ändern sie sich, bleiben oder vergehen, versteinern oder erneuern sich. Sie haben ihre eigene Stilgeschichte. Die Feierstunden eines Renaissancefürsten, von einem modernen Bürger nachgeahmt, erhalten jenen bourgeoisen, spießerischen Zug, der sie lächerlich machen kann, wenn sie zur Unzeit kommen. Und eine moderne Empfindungswelle, in das Herz eines Byzantiners gegossen, würde es sprengen und in eine groteske Sentimentalität ausfließen. Die Renaissance fand ihre Formen des Festes, die einen ausgeprägten Raumsinn, ein Organ für Zusammenfassung zeigten; die Romantik brachte eine Gefühlsrevolution, die Jahrzehnte nötig hatte, um sich zu veredeln und das Gleichgewicht zwischen Natur und Mensch zu finden. Die Renaissanceform der Feststunde wird nicht schwinden, wie keine vergangene Kultur bisher für uns umsonst gelebt hat; aber ihren tieferen Einfluß zeigt sie, indem sie das



moderne, mehr naturalistische Gefühl für den wechselnden Rhythmus des Glückes, für den privaten Genuß der großen Feierstunde aus einem bloßen Nachleben zu einem geordneten Spiel beweglicher Kräfte festigte. Tatkräftige, aktiv veranlagte Naturelle werden stets die Fähigkeit besitzen, sich die Feierstunde zu dirigieren, wie sie das Leben dirigieren; in ihnen steckt die Möglichkeit zum Schauspieler, zum momentanen Aufgehen, zur befohlenen Lustigkeit; sie können am Silvester beschließen, lustig zu sein, und am Aschermittwoch damit aufzuhören. Sie sind stolz, die Elemente kommandieren zu dürfen. Dagegen wird es empfindenden und innerlichen Naturen nicht möglich sein, irgend welche Formen von Vermummung, irgend welchen festlichen Dienst mitzumachen, ohne vor sich selbst eine gewisse Scham zu empfinden — ihre festlichen Stunden sind draußen in der Landschaft, auf der Reise, in guten Gesprächen, mit schönen Büchern, in allen Dingen, die sich ihrer Stimmung nach Wahl anpassen lassen. Sie wollen nicht die großen Akzente im Leben, vor denen sie sich sogar fürchten, sie lieben nur die Ordnung, die ihre Lebenskunst ist. Die feinsten Exemplare jenes Typus sind in der Renaissance so häufig, wie diejenigen dieses Typus es heute sind. Romanische Gefühlswerte herrschten damals, nordische beginnen heut sich auszubreiten. Noch ahnen wir kaum, wie kulturfähig sie sind, und während wir uns ihren positiven Inhalt überlegen, kommen wir von selbst zu einer stilgeschichtlichen Betrachtung des Festmomentes, die nicht unfruchtbarer ist als diejenige irgend einer anderen, im Lichte der Erkenntnis stehenden Kunst.

Wir trafen den Renaissanceherrn bei der grandiosen Arbeit, nicht bloß die räumlichen und festen, sondern auch die zeitlichen und beweglichen Elemente aufzubieten, um ihm seine hohen Tage feiern zu helfen. Er stand nicht bei der Erde und dem Baustein fest, er befahl den Bäumen, dem Wasser, dem Feuer die Formen einer strengen rhythmischen Ordnung anzunehmen. Was er bei einem Streichen des Windes durch die Flaggen, bei einem Sonnenschein auf den roten Velarien als Zufall hinnahm und rühmte, das legte er den Bewegungen modellierbarer Stoffe als Gesetz auf. Was er bei den Tieren in Mühe züchtete, das bildete er bei dem Menschen in vollstem Bewußtsein aus. Der Mensch ist der vortrefflichste unter all den beweglichen Stoffen, die seiner Kunst sich darbieten. Selbst Arrangeur, selbst Teilnehmer und selbst Material des Festes. Der Zufall weicht der Vernunft, die Form gestaltet sich aus der eigenen Masse. Was ist alle Kultur des Wassers und der Pflanze gegen die unerhörte Organisation menschlicher Bewegungen, die die Renaissance durchführte, und die wir heute durch eine neue aufkeimende Verfassung zu ersetzen suchen?



Der Mensch wird Stoff

So sind wir beim Menschen angelangt, dem allerbeweglichsten und unerschöpflich biegsamen Material. Der gewaltige Läuterungsprozeß, den schon einmal die griechische Kunst durchführte, den die Renaissance noch verfeinerter und lebenskünstlerischer ausbildete, liegt vor uns: die Läuterung von jenem unbehilflichen Wesen, das auf den Boden der Erde geworfen wird, zum Kunstprodukt, dessen Bewegungen auch im kleinsten einem rhythmischen Gesetz gehorchen, dessen Führung nichts als Ausdruck einer inneren Empfindungsreihe ist. Der Künstler des lebendigen Körpers hat ein Material vor sich, das er noch in ganz anderem Maßstabe, als die Pflanze oder das Feuer, aus dem Geschäftsbereich der Natur herauszukultivieren hat, bis es den Forderungen der Feierlichkeit gehorcht. Millionen von alltäglichen Mechanismen, von Berufspflichten, von Zweckdiensten, von seelischen Balance-Unfähigkeiten müssen weggeschoben, müssen gefiltert werden, um die Stunde möglich zu machen, in der jene Sehnsucht nach dem Rhythmus oder nach einer bewußten Ordnung unserer Bewegungen, die uns von Anfang an erfüllt, zur Tat werden kann. In dem Gewimmel menschlicher Beschäftigungen sieht man eine Reihe von verschiedenartigen Kräften wirken, die auf dies Ziel hinsteuern — Kräfte, die bald indirekt, bald direkt ihre rhythmischen Fähigkeiten erproben, die bald auf einem Umwege, bald durch ein Mißverständnis, am seltensten durch Zucht, und nur in den glücklichsten Stunden durch freie Entschlüsse zur Kunst das hohe Werk des menschlichen Rhythmus vollenden. Es ist ein Schauspiel, in dem sich erzieherische, krankhafte, freiwillige, befohlene und spielende Direktiven kreuzen. Man kann sie in einem Blick zusammenfassen, kann die Phasen unterscheiden, die zur wechselnden Freiheit führen, kann die Energien verschiedener Zeitalter gegeneinander abwägen. Drei große Antithesen stellen sich uns dar, deren Wechselspiel durch das sich wandelnde Temperament der Epochen belebt wird.



Arbeit

ie erste ist die des Arbeits- und Feierlichkeitsrhythmus. Die handwerkliche Arbeit macht aus dem menschlichen Körper eine bewußte Maschine, die nach dem Gesetze der kürzesten Kraftaufwendung ihre Zwecke am besten erreichen wird, wenn sie die Bewegung rhythmisiert. Der Rhythmus, der sich so an die Arbeit ansetzt, gewinnt bald ein selbständiges Interesse. Indem man ihn durch Tanz und Lied pflegt, unterstützt man zugleich die Arbeitskraft und folgt dem ästhetischen Wohlgefühl. Technik und Kunst decken sich. Unter besonders günstigen Umständen emanzipiert sich der Rhythmus ganz von der Arbeit und tritt als selbständige Freude auf, indem er die Motive der Arbeit zu seinem Material nimmt. Es sind die Hochgefühle vor, in oder nach der Arbeit. Aus dem Arbeitsrhythmus ist ein Feierlichkeitsrhythmus geworden, dessen Wesen nicht mehr die Arbeit in der Verschönerung, sondern die Verschönerung in der Arbeit ist.

Aus dem Material an rhythmischer Arbeit, das Bücher in seinem unwiderstehlichen Werke „Arbeit und Rhythmus" gesammelt hat, kann man sich die Loslösung des Tanzes von der Mechanik herauslesen. Bücher stellt die Erscheinungsformen rhythmischer Einzelarbeit, des Wechseltaktes, des Gleichtaktes zusammen und verfolgt mit ausgezeichnet geschultem Blick die rhythmischen Arbeitserscheinungen sowohl bei den wilden wie bei zivilisierten Völkern, in allen Gewerken, beim Mahlen, Spinnen, Rudern, Pflücken, Tragen, Dreschen, Ernten. Er weist die ökonomische Bedeutung des gleichen Arbeitstaktes nach und achtet auf die Anfänge orchestischer, dichterischer, musikalischer Kunst, die sich hier offenbaren. Wir sehen an der werktäglichsten Stelle des Lebens eine Blume blühen, deren Nahrung ein ganz gewöhnlicher Zweckdienst ist. Wer will unterscheiden, was hier reine Technik, soziales Gefühl, ästhetischer Trieb ist? Sie unterstützen sich gegenseitig und hemmen sich ebenso gegenseitig. Georgische Maishacker beleben sich mit Gesang, die Arbeit wird schneller und schneller, wie es die Physiologen bei jeder Automatisierung des Rhythmus beobachten, sie wird so schnell, bis sie den Gesang tötet, und sie fängt wieder von vorn an. Das ist das Symbol von allem Verhältnis der Arbeit zum Rhythmus. Die Arbeit erzeugt den Rhythmus, und dieser vollendet sich derartig, daß er in der Arbeit selbst wieder verschwindet.

Madagassische Mädchen pflügen und säen den Reis. Sie rücken in Reihe vor, graben mit einem Stock kleine Löcher, legen die Reiskörner hinein und scharren sie zu. Die Bewegung ähnelt einem Tanze. Sie wird den Arbeitern so gewohnt, daß sie ihnen bald heilig erscheint.



Sie feiern die Erinnerung an ihre Tätigkeit, indem sie das rein rhythmische Motiv pflegen, indem sie die Arbeit durch den Tanz darstellen. Seit ewigen Zeiten sind Tänze, die Handwerke darstellen, in Übung. Niemals in der großen Gesellschaft, nur auf dem Lande oder auf dem Theater. Ein reiches Material fließt von hier in die Tanzformen. Fischen, Jagen, Hausbauen, Bootzimmern, Ernten findet sich als stilisierter Tanz zur Erinnerung an die wirkliche Arbeit oder zu ihrer Einrahmung. Ein ganzes großes Gebiet sind die dramatischen Pantomimen, die Ereignisse während der Arbeit darstellen. Neuseeländer beobachtet man, wie sie das Pflanzen von Bataten, den Sturm, der sie zerstört, ihr erneutes Anpflanzen mit Bewegungen, die von der Arbeit hergenommen sind, aufführen. Ein ähnliches Drama schildert einen Bootbau, Feinde, Tod. Alle Acker- und Erntefeste sind geheiligte Arbeitsbewegungen, die mit dem Kultus im engsten Zusammenhang stehen, bei den Griechen wie bei den Indiern. Halb ist die Arbeit selbst schon eine Art Gottesdienst, halb setzt sich die Feier im Tempel aus den Erinnerungen an die Arbeit zusammen.

Aber warum hören wir von diesen Dingen wie von fernen, unwiederbringlichen Paradiesen? Warum haben sie jenen peinlichen ethnologischen Anstrich, der sie uns wie eine Kuriosität erscheinen läßt? Die Renaissance in ihren kulturbildenden Kräften achtet nicht auf die Arbeit. Ihr adeliger Geist verneinte sie, ihre Kunst suchte sie nicht auf, ihr geistiger Gottesdienst nahm sie nicht in seinen Kreis auf. Als spaßiges Objekt, als dankbare Stofflichkeit wird sie höchstens in völlig umgewandelter Form auf der Bühne zugelassen. Im Blick der Renaissancekultur ist für das Handwerk als menschliche Bewegung kein Aufmerken, nur seine realen Produkte gelten. Als Bühnenfigur, als Schäferarbeiter, als edler und sonntäglicher Werkmeister lebt dieser Typus bis in unsere Zeiten hinüber, da eine revolutionäre Malerei und Plastik seine Alltäglichkeit entdeckt, ihn bei der Arbeit, auf dem Felde, in der Fabrik aufsucht, ihn auch ohne Sonntagsstaat verklärt. Die Feldarbeiterinnen des Millet und Segantini, die Spinnerinnen des Liebermann, die Bergleute des Meunier — sie haben den Rhythmus, die Gleichförmigkeit der Bewegung, den Takt der Arbeit, der einst die Kunst erzeugte, um von ihr bald mißachtet zu werden. Es war nur ein letztes Aufleuchten. Schon ist das Handwerk, das Massenprodukte schafft, am Aussterben, schon hat die Maschine übernommen, dasjenige in ununterbrochener Mechanik zu leisten, was wir nur in der kurzen Begeisterung rhythmisch gehobener Stunden schaffen. Einst dem Gottesdienst, ist heute die Arbeit dem technischen Genie geopfert. Die Arbeitsteilung geht voran,



ALEXANDRE LUNOIS: SPANISCHE NACHT
LITHOGRAPHIE



JOSEPH PENNELL, EARLY EVENING EFFECT
PARIS: WELTAUSSTELLUNG 1900



CONSTANTIN SOMOFF
GARTENFEST



die gemeinsamen Bewegungen reduzieren sich, die Maschine übernimmt zuerst die einzelne Bewegung, sie ersetzt sie dann durch die Rotation, als natürliche Periode einzelner ruckweiser Impulse. Die Arbeit ist in eine Technik aufgegangen, die nur die konsequente Anwendung rhythmischer Gesetze ist, und die den Menschen erhöht zu ihrem geistigen Leiter. Als geistiger Leiter der Kreissäge, der Hobelmaschine, der Rotationspresse hat er auf den Rhythmus am eigenen Leibe, den der alte Säger, Hobler und Drucker in die Arbeit stellte, verzichtet. Musik und Tanz sind verschwunden, die Intelligenz hat sie verschlungen. Die Stationen sind Handreibstein, Tiermühle, Windmühle, Wassermühle, Dampfmühle. Es sind dieselben Stationen in jedem Gewerbe. Indem die Maschine dem Arbeiter seine Arbeit abnahm, erwachte dieser erst zu seinem Standesbewußtsein und strebte hinauf. Die aber, welche oben waren, strebten zu ihm hinab, indem sie die zurückgelassenen handwerklichen Beschäftigungen um ihrer Hygiene und ihres Spielreizes willen sich zum Sport nahmen. Sie segelten und ruderten, sie webten und spannen, ja sie schlugen Holz und bestellten den Acker.

Militär

In einem einzigen Gebiete der Arbeitsleistung mußte es anders kommen: dort, wo der Mensch nicht die Maschine war, um ein fremdes Produkt zu erzeugen, sondern um mit sich selbst ein Werk zu vollbringen, seine eigene Person in den Dienst einer Aufgabe zu stellen — dort, wo er zugleich Subjekt und Objekt der Bewegung war. Ich meine das Militär. Die militärische Taktik hat unter ästhetischen Gesichtspunkten ein ganz absonderliches Interesse, hier arbeitet der Mensch, um eben diesen Menschen in einer zweckmäßigen Weise zu verwenden. Hier bildet sich eine künstlerische Zucht der Bewegungen aus, die unter der peinlichsten Aufmerksamkeit der Renaissance zu einer weiten und vielfältigen Organisation führt. Hier vollziehen sich interessante stilgeschichtliche Wandlungen, die mit der Ausbildung der Fernwaffe zusammenhängen, mit der Ersetzung des einzelnen durch die Massenmechanik. Das Militär arbeitet unter dem Zweck, eine sich ähnliche Menschenmasse unschädlich zu machen. Es arbeitet also in der Bewegung der Menge sowohl wie des einzelnen, der die Waffe führt. Es muß gepflegt werden, auch wenn der rechte Zweck einmal nicht vorhanden ist. Scheinzwecke müssen zur Übung illusioniert werden. Und selbst außerhalb wirklicher und fingierter Zwecke wird die Rhythmik, die die Arbeitskraft erhöht, als eine feierliche Stilisierung kultiviert, die das Militär in der Hand des Fürsten fast zu einem Material, vergleichbar den bezähmten Elementen der Renaissance, versteinert. Das sind ganz einzigartige Vorgänge, merkwürdige Mischungen aus Arbeits-



und Feierrhythmus, aus Nützlichkeit und Kunst. Es wird sich lohnen, dabei ein wenig zu verweilen.

Der militärische Körper, die Gruppe von zusammengehörigen Soldaten, ist während der ganzen Renaissance, völlig parallel mit der Kunstgeschichte, ein Material für interessante Figuren, und man hängt länger an den Spielereien gutgeregelter Aufmärsche und Deployierungen, als es eigentlich die Konstruktion des militärischen Körpers selbst erlaubt. Ursprünglich ist die Formierung eine taktische Frage. Der bis ins siebzehnte Jahrhundert reichende Gegensatz der Pikeniere und Musketiere bringt den Taktikern die Überlegung nahe, wie man diese beiden Waffengattungen in das beste Verhältnis zueinander setzt. Durch sämtliche Werke über Militär, die von der italienischen Renaissance an geschrieben werden, geht eine Freude an Formierungen, die fast an Choreographie erinnert. Neben den gewohnten Schlachtordnungen des Keils als Offensive, ebenso des Kreises, andererseits des Vierecks für Märsche, beschäftigt sich schon della Valle im sechzehnten Jahrhundert mit Kreuzformen, Hohlkeilen, Ellipsen, Halbmonden, Skorpionen, die von den praktischen Kriegskunsthistorikern größtenteils für Phantasie gehalten werden. Diese Historiker verachten phantastische Auswüchse, weil sie viel zu modern utilitaristisch geschult sind, um für die natürlichen Spiele ein Organ zu besitzen, die die Renaissance mit dieser prächtigen kommandierbaren Masse Menschen aufführen mußte. Neben den Kriegsspielen, die vom sechzehnten Jahrhundert an, mit Karten oder Figuren, zur nützlichen Miniaturnachahmung ernster Fälle beliebt waren, gab es noch ein anderes Kriegsspiel, das der Phantasie der Renaissancemenschen schmeichelte. Das Militär wurde eine wandelnde Geometrie, ja eine wandelnde Ornamentik. Mit unbeschreiblicher Freude zeichnet man alle die planimetrischen, schachmäßigen, ornamentalen Formierungen auf schöne Tafeln, und mit unerläßlicher Ausführlichkeit beschreibt man im siebzehnten und noch im achtzehnten Jahrhundert die Wendungen und das Schließen der Glieder und Reihen. Man geht bis zum richtigen Ballett. In der „Neu heraußgegebenen Trillekunst zu Fuß“ von Mathias Möllern, die in Lübeck 1672 erschien, befindet sich am Schluß folgende Notiz: „Letzlich ist hiebey gefüget, weiln Platz noch übrig gewesen, wie man den Adler als der K. F. Reichsstadt Lübeck Wapen durch einige Mannschaft zur Lust präsentiren könne.“ Hier wird das Militär verwendet wie ein Blumenbeet oder eine Illumination, aber der Triumph war größer, weil es gutes Menschenmaterial war. Ein letzter Rest in unserer Zeit: 1905 beim Besuch der englischen Flotte in Brest wurden Matrosen in den Lettern aufgestellt: Vive la France.



In einem 1680-90 erschienenen Reglement für die kurfürstlich brandenburgischen Truppen finden wir fünfundzwanzig Grundstellungen der Schlachthaufen und zahllose Ableitungen. Noch vor der großen Tanzliteratur des achtzehnten Jahrhunderts ist in diesen Werken ein grammatischer Sinn für die Ballettformen entwickelt, der bei einer Schätzung der menschenstilisierenden Kunst nicht übersehen werden darf. Praktische Gründe lagen kaum vor, es ist ein ästhetisches Militärballett, ein vollkommenes Kaleidoskop aller möglichen Formierungen — dem konstruktiven Gedanken so entgegengesetzt wie nur je eine Ausdrucksform der Renaissance. Wie in der Kunstgeschichte wird diese Anschauung auch hier international. Von Italien aus wirkt sie nach Frankreich und Deutschland, in Holland zeigen sich frühe moderne Regungen, unter Louis XIV. wird ein großes spanisches Reglement von Peységur bearbeitet, die Provinzen werden bereist, um Gleichmäßigkeit zu erzielen, Österreich folgt erst 1737 mit dem ersten allgemeinen kaiserlichen Exerzierreglement. Der Renaissancestil der Militärformen wird von den Fürsten verwaltet, die Fürsten prägen ihm ihre allgemein europäische Bildung auf, es ist ein Fürstenstil wie der der Renaissancearchitektur. Wandlungen traten mit den Geschmacksentwicklungen ein. Zur Zeit Friedrichs I. haben alle Evolutionen den Charakter ernster, ruhiger Gravität. Jeder einzelne Handgriff wird kommandiert, der Schritt ist langsam, zum Kehrt braucht man drei Tempi. Das Militär ist barock. Unter Friedrich Wilhelm I. wird die Renaissance zur akademischen Schule, zur strengsten Disziplin. Noch verhindert die Tradition eine rücksichtslos neue Formierung, aber innerhalb des überkommenen Stils wird die möglichste Konstruktivität durchgeführt. Der Dessauer verwandelt das langsame Feuer in Schnellfeuer. Der Schritt wird auf sechsundsiebzig in der Minute festgesetzt. Der Gleichschritt, den schon Griechen und Römer, Schweizer, Niederländer, Schweden kannten, der aber im siebzehnten Jahrhundert infolge der fortschreitenden Lineartaktik nachgelassen hatte, wird neu befestigt: die strengste Disziplin im Arbeitsrhythmus ohne allzuviel Spielerei.

Um 1800 erfolgt auch hier die Revolution, wie in der Kunst: die Abrechnung mit der Renaissance. Noch Friedrich der Große hatte trotz aller Fertigkeit im Manövrieren zur Schlachtaufstellung, trotz seiner berühmten, schnell fungierenden Aufmärsche, die bis nach Paris hin bewundert wurden, die überlieferten Grundformen festgehalten. Seine Militärform war leichter, graziöser und organischer als die der Hochrenaissance und des Barock, aber sie verzichtete nicht auf die konventionellen Taktiken, auf die Benutzung feststehender und erst im



Einzelfalle modifizierbarer Regeln. Der König ist auch als Krieger kein Revolutionär, sondern nur ein feiner Psychologe. Er hält an der romanischen Renaissance beim Militär nicht weniger fest als bei seinen Gärten und Wasserkünsten. Der Formalismus herrscht statt einer einfachen Konstruktivität. Und den Nachwirkungen dieses Systems, dem tanzmeisterlichen Schrägmarsch, den schlimmen Achsschwenkungen, dem Rückmarsch en echiquier, dem Durchziehen der Waffen, schreibt Jähns, der Historiker der Kriegskunst, nicht zuletzt die preußische Niederlage von 1806 zu. Man stand einem Feinde gegenüber, der alle Renaissance überwunden und die Grundlagen des modernen Schlachtmanövers entdeckt hatte. Die Änderung kam nicht plötzlich. Ein großer literarischer Streit geht voran. Die altpreußische formalistische Technik, die Technik des Mittels statt des Zwecks, die wesentlich auf Soldern zurückgeht, wird noch von Friedrich Wilhelm III. nicht verlassen. „Egalité ist die erste Schönheit des Militärs." In Frankreich, das sich im achtzehnten Jahrhundert leidenschaftlich mit allen Zeremonien zwischen Kaserne und Exerzierplatz beschäftigt hatte, wird das fridericianische Formieren der Schlachtreihe, der ordre de tiroir, Schubladensystem, Gegenstand begeisterter Apologien, unter denen der Essay von Guibert ein schriftstellerisches Meisterwerk war. Aber diese „Theatermanöver", wie sie Mirabeau nannte, lebten nur noch in der Literatur fort. Die Praxis hatte dagegen entschieden, die bürgerlichen Kriege der Revolution, die Form der Franctireurs hatten langsam das neue Ziel erkennen lassen: den Kolonnenaufmarsch. Seit Jahrhunderten war das Gewehr in der Hand des Soldaten, aber es hatte nicht vermocht, die fürstlichen Stile der schönen Schlachtordnungen zu stürzen. Es hatte nicht seinen eigenen Stil finden können. Man hatte sich den Kopf zerbrochen, wie eine Schnellfeuerung im Polygon oder in der vierfachen und dreifachen Linie zu bewerkstelligen sei. Man hatte unzählige Methoden eines disziplinierten Arbeitsrhythmus im Reihenwechsel, Vor- und Hintergehen, Stehen und Knien ausgedacht. Jetzt erst kam man zum eigentlichen Schluß: die Lineartaktik, die nur eine halbe Konstruktivität innerhalb der Renaissanceform gewesen war, aufzugeben zugunsten der Verbindung vorbereitenden Feuergefechts mit dem Angriff in Kolonnen. Die Kolonne ist die Form des Marsches, die schwärmende Schützenlinie die Form des Angriffs, es bedarf weiter keiner Schlachtformierung als der ständigen neuen Bildung und Ablösung dieser schwärmenden Tirailleurs aus dem Kolonnenkörper. Dies wird die Frucht der französischen Revolution, der konstruktive moderne Stil der Schlacht, von dem Dumouriez sagte: „Die wahre Taktik besteht in sachgemäßer



Benutzung großer Massen, nicht in Ausnutzung dieser und jener Form." Eine wunderbare Parallele zur Kunstgeschichte. In großen Manövern, von denen alle Welt sprach, hatte man den neuen Stil, dessen Vater Menil war, erprobt. Napoleon hat ihn ausgebildet. Europa hat ihn übernommen. Nur im Exerzieren lebt noch die leise Erinnerung an vergangene Renaissanceformen.

Der schöne Soldat

Mit derselben Liebe, mit der die Renaissance die Bewegungsformen des militärischen Gesamtkörpers stilisierte, stilisierte sie die des einzelnen Körpers, des Soldaten, und bildete die eleganten Formen ihres Verkehrs und ihrer feierlichen Handlungen aus. Während in praktischen Dingen der Charakter einer Epoche sich niemals ganz rein geben kann, sondern eine dauernde Auseinandersetzung mit den Forderungen des Lebens bleibt, darf man in dem Moment, wo es sich nur um interne, um feierliche und unzweckliche Aufgaben handelt, seinen Geschmacksstil ganz unverkürzt durchführen. Die Renaissance mit ihrem ausgeprägten Interesse für die Formierung feierlicher Stile im Zusammensein von Menschen hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, das Militär, eine befohlene Schar von menschlichen Figuren, für diese Ziele in erster Linie heranzuziehen. Sie machte Auftreten und Verkehr von Soldaten zu einer Art Musterschule des Verkehrs überhaupt. Das Militär wurde der Probeknabe für ihre stilisierenden Neigungen, indem sich die Freiheit hier zur Disziplin erhärtete. Sie hat dem Soldaten so feste Formen gegeben, daß trotz aller Stilwandlungen und Vereinfachungen noch heute eine andere Organisation der Handgriffe, Grüße und Paraden nicht denkbar ist als diese.

Es war das Frohlocken der Fürsten, schöne Soldaten zu haben, schöne Maniments ihnen vorzuschreiben und die hohen Handlungen des Wachtdienstes bis ins kleinste zu idealisieren. Der Soldat war ihre Schmuckpuppe, und ihr Verkehr war ihr liebstes Ballett. Unsere großen Paraden haben noch etwas von diesem verblichenen Glanz der Renaissance, wie man unsere Monumentalbauten noch in diesem Stile fürstlicher Zeiten aufführt. Die Musterung kann sich nicht anders vollziehen. Indessen ist der einzelne Soldat von Jahrzehnt zu Jahrzehnt weniger Schmuckpuppe geworden, und den Gefahren des rauchlosen Pulvers nicht minder wie den zivilen Ansprüchen an eine freimütige Haltung ist auch hier manches Stück von Renaissancetracht geopfert worden. Das Werk der Renaissance ist erfüllt, sie hat uns die Veredelung der körperlichen Erscheinung gebracht. Rein historisch verfolgen wir diesen Prozeß, wie Kuriositäten sammeln wir die schönen Stiche des Lostelneau und Colombon, auf denen mit so ermüdender Ausführlichkeit die Formen



eleganter Haltung, gut rhythmisierter Handgriffe und des edlen Grüßens gepriesen werden. Deutlicher als je ist hier die Bildung der italienischen Renaissance zu erkennen. Wie schon Anfang des sechzehnten Jahrhunderts della Valle den Parademarsch beschreibt, mit der Pike an der linken Schulter, die Rechte am Degen, mit hohem Hals, geradem Kopf, wie es in der französischen Ausgabe heißt: ferme et estable, unchescun deulx avec la mesure jambe mouuant le pas lung et lautre a ung temps — das delektiert: „les yeulx des magnanimes". In den folgenden Jahrhunderten werden die Lehren der Italiener von den Franzosen, diese von Deutschen fortgebildet. Die Deutschen haben einen vorzüglichen Drill, und manche ihrer Elementarbewegungen wird von der französischen Infanterieschule übernommen, aber die Kunst und die Schönheit dieser Einzeltaktik bleibt doch wieder der Vorzug Frankreichs, und die ideale Form, in der die Franzosen die Rhythmik des Soldaten durchführen, die Begeisterung, die sie in den Dienst dieser Sache stellen, gewinnt die Deutschen erst ganz dafür, daß sie sich schließlich aus den Prachtwerken des Nachbars eine Belehrung holen, die ihrer eigenen Praxis entstammt. Man hat behauptet, daß die schönen Infanteriewerke des grand siècle oft nichts weiter als Entlehnungen deutscher Arbeiten gewesen wären. Aber man sehe sich solche deutsche Arbeiten, die unfertige und kleinliche Kriegskunst zu Fuß von Wallhausen oder ähnliches an und vergleiche es mit den Originalausgaben der wunderbaren französischen und holländischen Bücher, mit jener ganzen Serie von Militärzeremoniestichen, die auf die hundertsiebzehn Tafeln des Jacob de Geynschen Wapenhandelinghe van Roers Musqetten ende Spießen 1607-8 zurückgehen, und man wird den ganzen Unterschied deutscher Schulmeisterei und westlicher Kunst fühlen, man wird begreifen, daß die Deutschen sogar diese französischen Bücher, zu deren Inhalt sie selbst beigesteuert hatten, schließlich wieder in ihre Sprache zurückübersetzen! Die Kunst hatte den Drill doch überstrahlt.

Man kann sich kaum eine Vorstellung machen, mit welcher Regie in allen diesen Zeremonie- und Handgriffangelegenheiten gearbeitet wurde. Die Vorschriften über das Auf- und Abnehmen des Gewehrs, über das Fahnenhalten, über das Grüßen, über das Präsentieren, über den Wachtdienst, über die Begräbniszeremonien füllen Bände. Man findet bis 344 Elementarbewegungsfiguren. Die einzelnen Kommandos werden einzeln abgebildet, vorn steht gern der Soldat in voller Größe, hinten als Echo eine Reihe Gleichbewegter, die Unterschriften geben die Kommandoworte. Die Folge der Blätter sind die Teile einer kinematographischen Darstellung der Zeremonie, für deren Deutlichkeit



und Schönheit keine Kosten gescheut werden. Niemals sind für die Lehre des Tanzes ähnliche graphische Künste angerufen worden, als es hier die Fürsten für ihr Militärballett taten. Eine unübersehbare Literatur beschreibt bis auf Kleinigkeiten, im offenbaren ästhetischen Genuß an diesen Vorgängen, den schönsten Spielen mit artigen Menschen, alle Zeremonien, denen der einzelne oder das Regiment ausgesetzt ist. Neben dem Wacheballett erfreut sich das Fahnenballett besonderer Gunst. „Wann das gantze Regiment," lesen wir in Grubers Kriegsdisziplin 1697, „auf dem Paradeplatz in Bataille steht, so stehet jeder Capitän vor seiner Compagnie, die Fendriche aber treten zusammen in der Mitten; der Obriste stehet voran, der Obrist-lieutenant hinter ihm; der Major und Adjutant haben mit dem Regiment zu schaffen. Wann die Compagnien alle beysammen, so nimmt man 36 oder mehr Mann (wann Picquenire da seyn, nimmt man lauter Picquenire) und 4 oder mehr Tambours und holet die Fahnen aus des Obristen Quartier. Die Picquenire tragen die Picquen bei diesem Akte hoch, die Tambours schlagen Tropp; die anderen aber bei dem Regiment schlagen den Marsch und das gantze Regiment präsentirt das Gewehr, bis die Fahnen vor das Regiment kommen."

Wir müßten entweder den Feierlichkeitsrhythmus der Grüße und Wachablösungen ganz aufgeben, oder wir müssen die ererbte Form behalten. Ganz aufgeben ist nicht angängig, da das Militär als Kollektivkörper die Verwendung einer privaten Feierlichkeit ausschließt. So bleibt nichts übrig, als daß es eine Form der Feierlichkeit beibehält, die uns zivil schon unmöglich geworden ist. Es ist eine Existenzbedingung fürs Militär. Wenn ich heute an einer Wachablösung vorübergehe, habe ich ein leichtes Schamgefühl gegenüber diesem Drill, der mir wie Theater auf der Straße, wie Formalismus des Menschen erscheint. Das Volk bleibt stehen und sieht sich das Schauspiel an, ein Gratisschauspiel. Der individueller Organisierte kann sogar die Augen niederschlagen und wird vielleicht schleunigst dem Anblick zu entgehen suchen. In ihm lebt etwas, was diesem Menschenballett aufs tiefste widerstrebt, ihn schmerzt das Bewußtsein, daß in diesem Augenblick des Kopfwendens und Kniedurchdrückens für den Soldaten notwendigerweise alles Persönliche, Empfindende, Bewegliche unterdrückt ist. In der Schlacht fühlt der Soldat entweder, daß es auf seine Person sehr wohl ankommt, oder er merkt gar nicht, daß er in einer taktisch geregelten Form tätig ist. Hier aber ist er das notwendige und offensichtliche Opfer einer Disziplin, die mit Einzelempfindungen nicht rechnen darf und gerade darin ihre vorzügliche Schule bewährt. So ist der Feierlichkeitsrhyth-



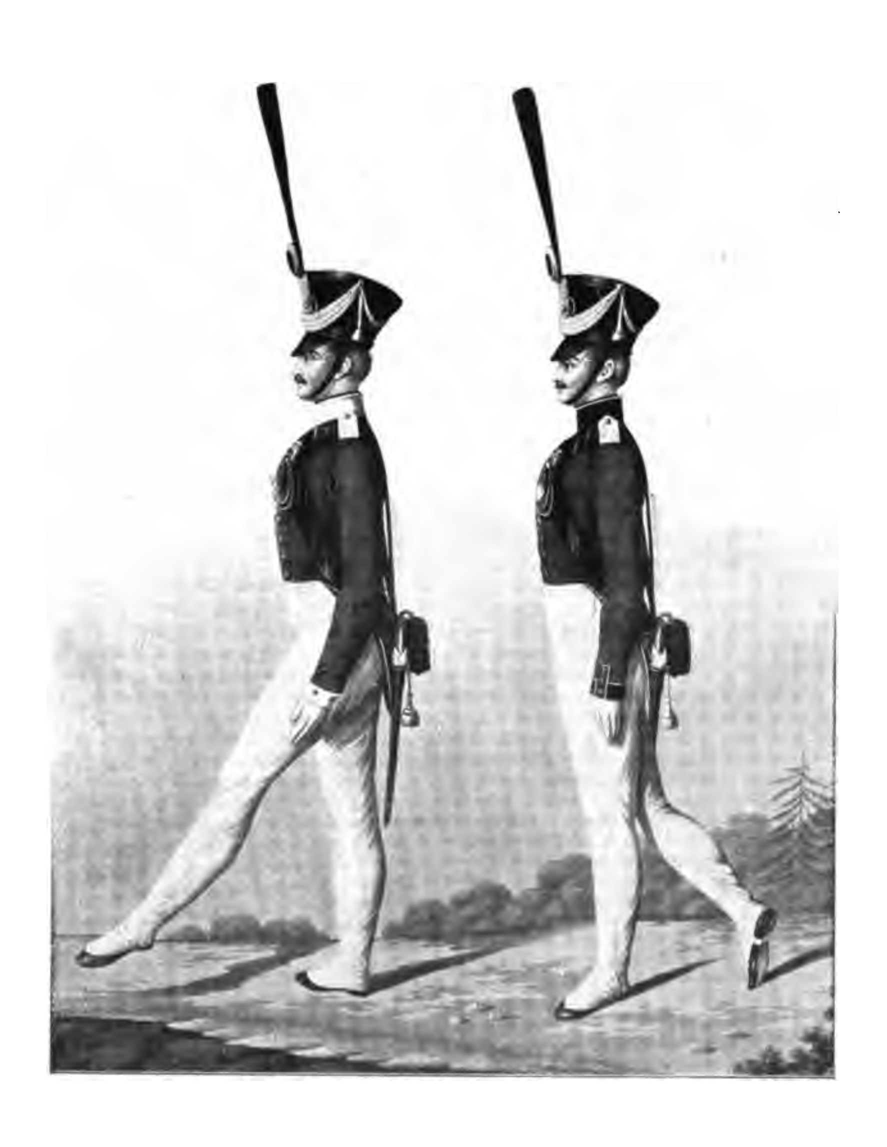
mus des Soldaten ästhetisch unfruchtbar geworden, weil er schließlich nur eine Art Arbeitsrhythmus der Disziplin geblieben ist. Hier hat die moderne Welt eine alte Feierlichkeitsform nicht verändert, verbürgerlicht oder privatisiert, sondern hat sie — nur etwas vereinfacht — stehen lassen und ignoriert sie ästhetisch. Auf der Bühne ist mir ein militärischer Aufzug in jedem Falle ästhetisch möglich, auf der Straße ist mir der individuelle Verkehr des wunderbar nuancierten Apparates von Wagen und Fußgängern ein unerschöpflicher Reiz, aber die Vermischung geht nicht mehr: das Militär, auf der ungesperrten Straße stilisiert, verliert an ästhetischer Kraft, je mehr es sich vom einfachen Marsche entfernt.

Der Dienst, in dem das Militär steht, hat selbst den freiesten Feierlichkeitsrhythmus nicht ganz frei werden lassen. Die schönen Mannschaften, die wohlgeordneten Zeremonien, die glänzend stilisierten Handgriffe entstehen als Freude der Renaissancefürsten, aber ihre Feierlichkeit kommt nicht aus dem freien Entschluß der Soldaten. Eine Balletteuse tanzt wenigstens im Dienst eines freien Vergnügens, als Helferin eines Festes, der Soldat aber wird rhythmisiert im Dienst einer ernsten Sache, die ihn überflüssig machen würde, wenn sie einmal nicht mehr nötig wäre. Was er an feierlichen Dingen vornimmt, ist nur Ausdruck der Disziplin. Die Zusammengehörigkeit von Menschen wird in seinem Fache Gesetz, sie ist eine Arbeitskraft, ein Teil staatlicher Zwecke. Was in der Gesellschaft die eigenwillige und sich selbst regulierende Form freien Verkehrs bedeutet, ist hier Grundlage und System. Das Beieinander von Menschen ist hier Mittel zum Zweck, niemals Überfluß. Der Gleichschritt, die Evolutionen, die synergie successive der Maniments, die Aufmärsche von ihren alten Igelformen an bis zur heutigen frei rhythmischen Schützenlinie, sie sind die Werkformen des militärisch arbeitenden Menschen. Die ästhetischen Reize dieser Gebilde, die spielende Kultur der Paradesoldaten ist der modernen Zeit, mit ihren nackten konstruktiven Forderungen, nichts als Arbeitsapparat. Man hat erkannt, daß die Schönheit und Festlichkeit das Massengefühl hebt. Man benutzt eine Freude der Renaissance als Mittel zur Disziplin. Der Paradeschritt auf Zehen, mit eingedrücktem Knie, ein Ballettschritt, erinnert heute den Soldaten an die heilige Organisation seines Standes.

Und die Trompete
Lassen wir werben,
Wie zu der Freude,
So zum Verderben.



FAHNENTRÄGER, GESTOCHEN
VON GOLTZIUS 1587



DARSTELLUNG DER KGL. PREUSSISCHEN INFANTERIE IN 36 FIGUREN 1820
AQUATINTABLATT: MARSCHIEREN



„POSEZ VOS ARMES À TERRE“ AUS:
L'ART MILITAIRE FRANÇAIS 1696



Wir stehen an diesem Punkte vor der zweiten Antithese, die in dem Prozeß der Läuterung menschlicher Bewegungskünste, einer Läuterung zu voller bewußter Freiheit, sich entwickelt: der Gegensatz einer strengen und einer individuellen Rhythmisierung unter dem bindenden Gesetze einer Disziplin. Wir hatten beobachtet, daß der Arbeitsrhythmus handwerklicher Art wohl einen Feierlichkeitstanz absetzt, aber daß dieser verschlungen wird von der Entwicklung der Arbeit in die Intelligenz der Maschine hinein. Wir hatten weiter gesehen, daß die Arbeit des Militärs ebenso einen Feierlichkeitsstil aufblühen läßt, aber daß dieser in seiner reinen Kunstform sich nicht halten kann, weil er einfach zu einer anderen Form der Arbeitskraft wird, weil er als unterstützendes Motiv der Disziplin benutzt und belassen wird. Es fehlt die Selbstbestimmung des Feierlichkeitsrhythmus, die innere Kunstbildung, die frohe Laune der Zwecklosigkeit. Vielleicht, fragt man sich, wäre es gut, diesen Prozeß aus den Zweckdiensten, der Handwerksarbeit, dem Militär, herauszuführen, hinüber in das Reich einer nicht kommandierten, sondern sich selbst ordnenden Disziplin, einer reinen Freude an der Disziplin, Freude an ihrer körperlichen und geistigen hygienischen Kraft. Der Helfer naht im Sport. Er gibt die Antwort auf diese Frage. Der Sport ist Spiel im Kleide der Selbstzucht, Selbstzucht im Kleide des Spiels. Halb Erholung, halb Stärkung, bald ein Ausruhenlassen der überanstrengten Teile, bald ein Trainieren der zu wenig benutzten. Der Sport hofft der körperlichen Bewegung jene Freiheit zu bringen, die ihr Arbeit und Militär verkümmerten, und sein Prozeß läuft daher auf dem Wege, dessen eines Ende die Disziplin, dessen anderes die persönliche Freiheit ist. Es sind die Stationen vom Turnen bis zum Gesellschaftsspiel.

Sport

Der Spieltrieb bemächtigt sich sämtlicher Zweckbeschäftigungen des Menschen und sucht ihnen eine künstlerische Disposition zu geben. Aus dem Nahrungsbeschaffen wird die Jagd und das Angeln, aus der



Handwerksarbeit die Hygiene des Schreinens und Ackerns, aus dem Kampf die Mensur in sämtlichen Formen, aus dem Reiten und Fahren das Wettrennen. Der ernste Zweck wird beiseite gestellt, das Motiv als solches, das Mittel der Bewegung interessiert allein, und langsam schiebt sich an Stelle des ernsten ein zweites, verträglicheres, produktiveres Ziel: die Zucht. Die Zucht des Wildes in der Jagd, die des Nutztieres im Rennen, die des Menschen im Sport. Aus dem Kampf und den Nöten der Selbsterhaltung wird das hygienische Moment herausgenommen und selbständig entwickelt. Die heilsame Nebenwirkung wird Endzweck.

Zweifellos hat der Sport hiermit gegenüber dem militärischen Drill und der organisierten Handwerksarbeit eine befreiende Tat vollbracht. Aber er kann sich nur halten unter einem neuen Zweckbegriff: dem der körperlichen Zucht. Und darum hat auch er nicht das letzte Wort gesprochen. Er hat innerhalb seiner Grenzen eine Kultur strenger und freier Rhythmik entwickelt, aber selbst die freieste steht unter dem Gesetze der Hygiene. Sie dient nicht mehr so zwangvoll wie der Soldat, aber sie dient doch.

Fechtkunst

Stilgeschichtlich zeigt der Sport dieselben Erscheinungen wie das Militär. Ganz besonders ist die Fechtkunst ein bevorzugtes Kapitel im großen Lehrbuch des Kampfes. Sie durchlebt alle Phasen vom rohen Handwerk über die elegante Grammatik bis zur reinen Hygiene. Einst eine Kunst ohne Kunst, ein Drauflosshauen ohne Kodex, wird sie von der romanischen Renaissance zu einer wunderbaren Stilisierung des Angriffs und der Abwehr ausgebildet, um schließlich unter dieser veredelten Form auch ohne ernste Gefahr als Sport gepflegt zu werden. Eine Variation zum Thema Militär. Die Stilisierung des Militärs bestand in der Kunstform der Märsche und der Handgriffe. Die Stilisierung der Fechtkunst geht den Schritt weiter: sie versucht Gegner und Gegner unter den Rhythmus zu bringen — wieder einer jener bewundernswerten Triumphe der Renaissance, die das scheinbar Unbezwingliche, die Feindschaft, die Todbereitschaft, das Ringen um Ehre und Leben organisiert. Inkommensurable Dinge werden unter einen Komment gestellt.

Der geographische Weg läßt sich hier schon bis nach Spanien verfolgen. Aber die italienische Schule des Stoßfechtens zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wird erst europäisch wirksam. Frankreich beginnt die Kultur des Fechtens mit St. Didiers Werk 1573. Deutschland lernt 1606 durch Salvatore Fabris die italienische Schule kennen. Die Stufen der Entwicklung ergeben sich von selbst. Die Roheit der Angriffe wird kultiviert. Für das Schlagen tritt allmählich das Stoßen



ein. Für das Vermeiden des Angriffs das regelrechte Parieren. Kunstausdrücke finden sich für alle Schritte, alle Figuren. Das Fechten wird zu einem Tanz, dem es ja auch seinen pas de fleuret vermacht hat. Marozzo hat schon 1536 zahllose Namen von Garden, je nach der Stellung der Beine und Arme. Die Marches und die Passes werden ausführlich durchgenommen. Thibault in seiner schönen und seltsamen Académie de l'Espée von 1628 betont wie Didier die Grundstellungen, die Vorbereitungsstellungen, die hier wie beim Militär und wie in den Tanzbüchern von einer sauberen Methode prinzipiell festgelegt werden: der Fechter steht mit der Linken am Körper entlang, die Schritte und die instances werden nach geometrischen Linien eines Circle mystérieux geregelt. Die Kämpfer vollenden nur ein Schema von Grundrissen in ihren Schritten, von Aufrissen in ihren Armbewegungen. Mittelalterliche Vorstellungen werden langsam durch die Eleganz einer Choreographie ersetzt. 1653 im Besnardschen Fechtwerke treffen wir das erste Mal die weltmännischste aller Waffen, das graziöse Florett, das noch in unseren Tagen seinen vornehmen Grußkomment beibehalten hat; wir treffen alle termini technici des Tanzes: das engager und dégager, die battements und die voltes. Die formale Methode breitet sich in der großen französischen Schule immer weiter aus. Auch der Kampf zu Roß wird einbezogen. Das scharf präzisierte Wort des Labat datiert von 1696: On doit sçavoir, qu'il n'y a point de garde qui n'aie ses coups, point de coup, qui n'aie sa parade, point de parade, qui n'aie sa feinte, point de feinte, qui n'aie son temps opposé, et point de temps qui n'aie son contre, et même le contre du contre.

Das System ist fertig. Die positions, die gardes, die parades, die bottes haben ihre Nummerierung, ihre choreographischen Schemata. Keine Bewegung, keine Form des Kampfes, die nicht eingetragen wäre Der Zufall wird quittiert, indem seine Möglichkeiten ihr Reglement finden. Es gibt Stilverschiedenheiten im spanischen, italienischen, deutschen, französischen Verfahren, wie wir sie auf den lehrreichen Tafeln des Girardschen traité des armes nebeneinander gestellt finden, die mit derselben aristokratischen Liebe angefertigt sind, welche die Militärstiche dieser Epoche auszeichnet.

Die Vereinfachung tritt auch hier um 1800 ein. Bei Lafangère 1820 ist sie deutlich wahrzunehmen, dem ein laconisme impardonnable von Mérignac, dem Historiker des Fechtsports, vorgeworfen wird. Wozu eine Schönheits-Systematik? Im Felde entscheidet die Fernwaffe, im Ehrenhandel läßt die Duellwut langsam nach und weicht den modernen konstruktiven Begriffen von Gerechtigkeit. Das Fechten bleibt als Sport

und verliert selbst im Ernstfall viel von seinem Renaissanceschliff. Die Möglichkeiten, die noch im achtzehnten Jahrhundert in das System einbezogen waren, das Fechten mit dem Mantel, mit ungleichen Waffen gegen ein Gewehr oder die Abwehr mit der bloßen Linken, die den Gegner am Stoß verhindert, alles das fällt, weil es im Ernst nicht mehr nötig, im Spiel störend ist. Der Sport wird herausdestilliert. Die Eleganz gibt ihm die gute Form. Der klassische Fechter hat nicht einen Kniff in der Manschette, nicht ein Blättchen der Camelia verloren. Die Waffe ist nur eine Fortsetzung seiner Hand, deren Gelenke in Geschmeidigkeit spielen: englischer Zweckstil. Der Franzose aber weint über die verlorene Kunst, er sieht nichts als Spiel und Hygiene übriggeblieben, aus einer der glänzendsten Kulturen seiner Renaissance. Wie es Legouvé ausdrückt: c'est un exercice salutaire, un jeu amusant, un moyen utile de défense, mais ce n'est plus un art. Car il n'y a pas d'art où il n'y a pas de beauté.

Spiele

Es ist unleugbar, daß die Fechtkunst an Interesse verloren hat. Auch der kleine Aufschwung des Floretts, den wir heute erleben, ist nichts als eine Reaktion modernen Sports. Das Fechten reizt uns in seinem Spielcharakter nicht mehr, weil es den Zufall unterdrückt, weil es ihn systematisiert. Es ist derselbe Zufall hier und in der Natur. Die Renaissance stilisierte ihn, weil sie ihn in seiner Beweglichkeit töten wollte. Sie numerierte seine Möglichkeiten. Wir lieben ihn, weil uns das Wandelbare, Nuancierte, Persönliche näher steht, weil wir Farben den Formen vorziehen. Der Zufall ist der stechende Reiz im Verlaufe der Dinge. Er gibt uns das Gefühl der Unübersehbarkeit natürlicher Ordnung. Indem wir uns ihm hingeben, seinen Launen folgen, sie im Spiel aufsuchen, stellen wir uns auf andere Weise mit ihm gut, wir nehmen sein Tempo an, statt daß wir ihm das unsere diktieren. Was ist es, das wir heut an den Elementen der Natur, an den Pflanzen, dem Wasser, dem Feuer lieben? Ihre zufällige Natur, nicht ihre künstliche Form. Dasselbe Gefühl gibt uns unsere Stellung dem Sport gegenüber. Unser Lieblingssport will den Zufall genießen. Wenn uns das Rudern und Segeln den Stimmungen der Landschaften, den Einflüssen des Wetters in die Hände spielt, wenn im Schlittschuhlaufen die persönliche Grazie des Tänzers auf dem Eise sich zu einem wundervollen Schweben, Beugen und Wenden aus den Schultern heraus entfaltet, wenn im Tennis schlanke Männer und biegsame Frauen den Launen des Balles folgen, so hat der Zufall, die Verschiedenheit, die Eigenartigkeit dem Sport seine Reize gegeben. Das Eis unter unseren Füßen erlaubt uns die Ausbildung gleitender Schritte bis zu künstlerischen Figuren,



das Rad vergrößert das Tempo des Spazierganges auf ungeahnte geographische Distanzen, das Racket lockt tausend verschiedene Möglichkeiten einer eleganten Haltung im plötzlich erregten Augenblick, einer Momentwirkung fliegender Kleider im hastigen Tempo kürzester Strecken. Es sind nicht immer Sports, wie das Rad, die erst unsere Zeit aus unseren Bedürfnissen entwickelt hat. Tennis und Schlittschuh kennt schon das siebzehnte Jahrhundert, Sportschlitten und Schneeschuh kennt der Norden, noch lange ehe sie kulturfähig wurden. Aber diesen nordischen Künsten gehört die ganze Liebe unserer Gegenwart. In der Geschichte des Sports stehen wir an dem Punkte, da englische Stile die Reste der Renaissance zurückdrängen. Wir begreifen heute, daß die Hygiene die Körper nicht zu formalisieren braucht, sondern daß sie auch fähig ist, die Phantasie des Zufalls und die Spielarten der Persönlichkeit zu entwickeln.

Dies ist die Form unserer Gesellschaftsspiele. Die Erwachsenen der europäischen Kultur haben kein Vergnügen mehr daran, wie ein norwegischer Bauer sich im Springen bis an die Decke zu übertreffen oder Tiere nachzuahmen oder Pfänderspiele zu veranstalten oder Fang- und Laufscherze zu inszenieren. Die hygienische Forderung hat das reine Spiel aus diesen Kreisen verdrängt. Das Bewegungsspiel sank eine Stufe tiefer zu den Kindern, in deren Paradieshupfen, in deren Hinkfangen, in deren zahllosen Reigen und Wiesenspielen der Rest einer einstigen Spielpflege der Erwachsenen sich erhalten hat. In seinem reichhaltigen Buche über „Spiele der Menschen“ hat Groos eine schöne Anzahl solcher Fälle zusammengestellt, in denen die Beschäftigungen der Großen in die Sphäre der Kinder „hinabgerutscht“ sind. Die Großen stillen ihren Spieltrieb anders. Soll es nackte Hygiene sein, so turnen sie, und sie beginnen heute schon allenthalben das Turnen mehr auf die tänzerische Anmut des Körpers auszubilden, als auf militärische Schneidigkeit, und nur wenn sie sehr schön geturnt haben, erinnern sie sich einiger Renaissancefiguren und machen nach allerlei Aufmärschen eine formale Schlußgruppe, in der der Mensch zum Baustein wird. Soll es lebendige und persönliche Hygiene sein, so inszenieren sie Ballspiele auf dem Billard oder dem freien Felde und sportliche Massenamüsements. Oder sie geben den Bewegungsreiz völlig auf und spielen nach alter Sitte Karten, Schach, Domino — eine geistige Zwiesprache mit der launenhaften Welt des Zufalls, die durch den Verstand geordnet werden möchte. Oder schließlich, von den Berechnungen des praktischen Lebens angewidert, werfen sie sich ganz und gar dem tollen Zufall, dem Hazard, auf einige Zeit in die sündigen Arme.



Damit wird das freie Bewegungsspiel, das ältere Gesellschaftsspiel, aus der modernen Kultur ausgeschlossen. Es stand zwischen der Disziplin alter Mensuren und der Disziplinlosigkeit des Hazards. Seine Bewegungselemente wurden vom Sport aufgenommen, seine Spielelemente gingen in die geistigen Amüsements über. Seine Formen sanken in den Kindergarten hinab. Unsere Zeit hat ihnen aufgesagt, weil sie sich körperlich lieber diszipliniert und geistig lieber unterhält. An die Stelle des streng disziplinierten Fechtsports ist die freiere Sportpflege getreten, die unseren körperlichen Spielneigungen einen hygienisch-konstruktiven Hintergrund gibt. So wäre auch hier kein Boden für eine vollkommen in sich selbst ruhende Kultur des Körpers, und dieser kleine Nebenzweck der Hygiene müßte auch noch ausscheiden, um den Läuterungsprozeß, den wir verfolgen, zu seinem Ziele zu führen.

Das Ziel ist der Tanz. Der Tanz ist frei und aus eigenem Impulse geboren. Er dient keiner Arbeit, keinem Kampfe, keiner Hygiene, keinem Zufallssport, keinem wirklichen und keinem fingierten Zweck, — er ist das Spiel des Körpers in eigenem Wohlgefallen. Die rhythmische Kunst am Menschen erreicht in ihm ihren Gipfel. Seine Formen sind die Rhythmisierung einer sich selbst genügenden Bewegung, seine Gesetze sind keine anderen als die einer wohlgefälligen und ausdrucksvollen beweglichen Plastik.



Tanz-Krankheit

Noch eine letzte Antithese taucht vor uns auf: die des gezwungenen und die des freiwilligen Tanzes. Man kennt die Erscheinungen der Tanzkrankheiten. Unter dem Namen Johannis- oder Veitstänzer strömten im vierzehnten Jahrhundert Scharen tanzender Männer und Frauen durch die rheinische Gegend, und in der Revolutionszeit wiederholt sich das Schauspiel einer Tanzansteckung aus Reaktion gegen ein furchtbares Erleben ungewöhnlicher Ereignisse. Achtzehnhundert Balllokale sind in Paris täglich geöffnet. Halbentblößte Weiber schwärmen



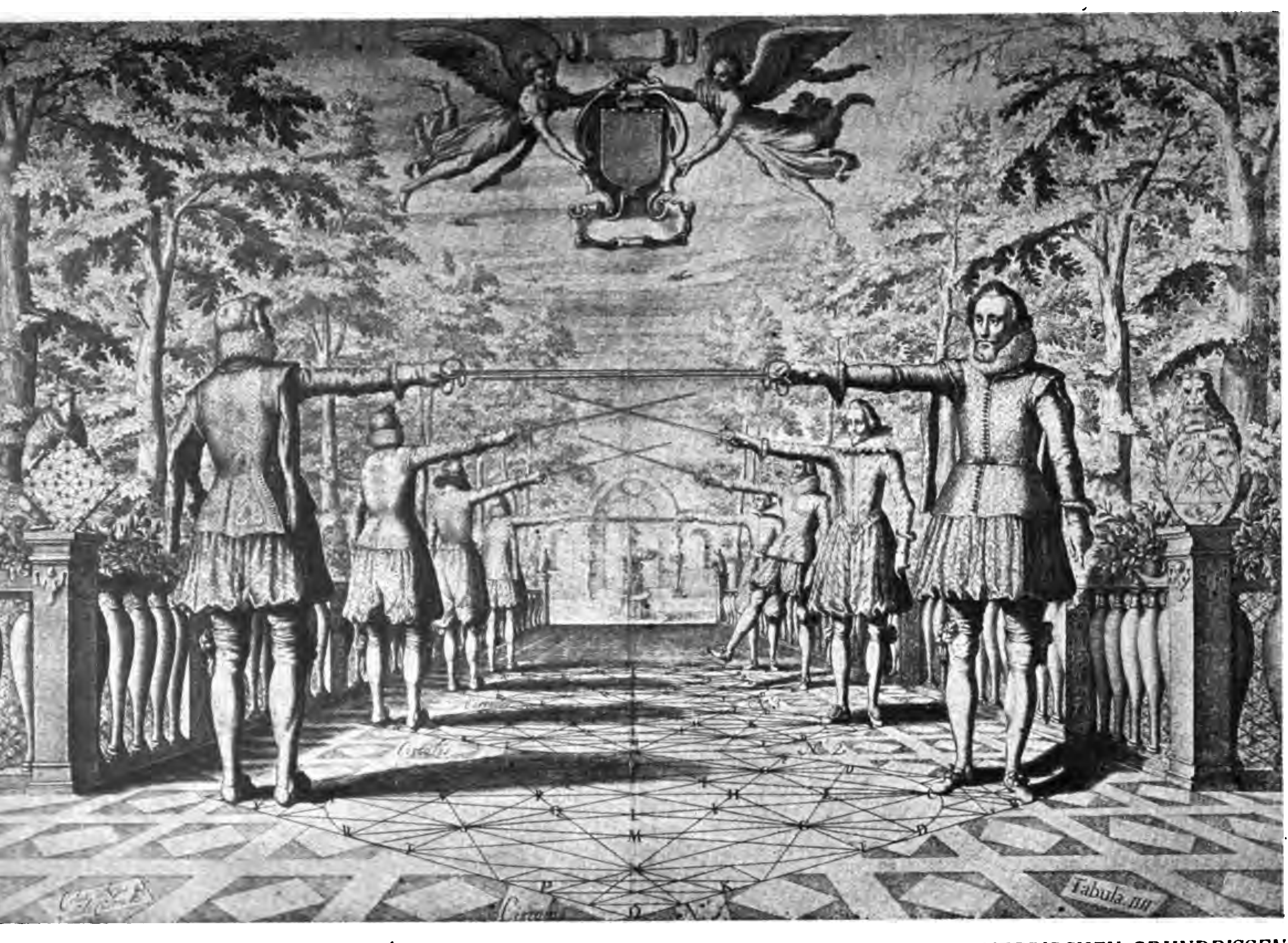
mänadengleich durch diese Bals à la victime. Macaber, der Vater des Totentanzes, ist in vielen Gestalten wiedergekehrt. Bald führt er in epidemischen Massen die wilden Tänzer hinter sich her, bald stellt er sich — bis in unsere Tage — auf einem Dorfe, in irgend einem entlegenen Winkel ein und peitscht die Dirnen, bis sie ihre Blößen zeigen und in Unzucht satanische Tänze vollführen, tagelang. Wie die Geißler einst in ihren Hieben eine religiös gesteigerte Sinnlichkeit auslösten und Christi Blut mit ihren Selbstgrausamkeiten in mystische, tief perverse Zusammenhänge brachten, so tanzten sich die Tänzer des schwarzen Todes und die der Revolution ihre Angst, ihre Qualen, ihre Höllenahnungen aus dem Leibe. Ein religiöser Dämon trieb sie in alte sündige, heidnische Reiche, aus denen sie trunken den heiligen Johannes, den heiligen Veit anriefen. Wie eine Feuerflamme wälzten sich ihre tanzenden Körper durch die Straßen, durch die Städte — aber die Zeiten waren vorbei, da aus solchen dionysischen Stimmungen Kunst geboren werden konnte. Wie man die italienische Tarantella bisweilen auf den Taranteltanz zurückführt, so sind vielleicht der Münchener Metzgersprung, der Nürnberger Schäfflertanz, die Echternacher Springprozession und noch ein paar lokale Tanzformen Reste dieser Bewegung. Sie ist verflogen, weil sie ein ansteckender Rausch war, eine künstliche Verblendung, kein positiver Gottesdienst und keine bewußte Kultur.

Kulturfähig ist allein derjenige Tanz geworden, der aus einer edeln und freien Vereinigung von Menschen sich gebildet hat. Bei der Handwerksarbeit verschlang ihn die intellektuelle Entwicklung der Technik, beim Militär der geordnete Arbeitsrhythmus, beim Spiel die Illusion eines Zweckes — zwecklos ist er nur dann, wenn er nichts versucht, als die Formen unseres Zusammenseins, unseres Verkehrs zu rhythmisieren. Wir sahen ihn durch alle verwandten Reiche hindurchschimmern, sahen die Parallelen, die Berührungen, die Stilähnlichkeiten. Aber immer trat ein ernster oder ein spielender Zweck davor, und die Bewegung war geniert oder unfrei. Die Geselligkeit muß Selbstzweck sein, um die große Kunst des körperlichen Rhythmus zu lösen. Die Gesellschaft von Menschen, die zusammenkommt, nur um eben zusammenzusein, nur um in das tägliche Berufsleben diese freien Stunden sozialer Gemeinschaft einzusetzen, nur diese Gesellschaft hat den Feierlichkeitsstil, um eine Kultur des Tanzes, eine rhythmische Kunst des Körpers, die größte äußerlich rhythmische Kunst, die uns möglich ist, durchzuführen. Die Stärke ihrer Geselligkeit wird die Triebkraft ihrer Pflege des Tanzes sein, und die sich wandelnden Formen ihres Verkehrs werden seine Stilgeschichte bedingen.



Schon ist ein kleines Buch zusammengeschrieben und der Leser fühlt sich dennoch beunruhigt. Er wirft mir den Titel vor, den ich noch nicht erfüllt habe. Was habe ich da auf mich genommen und wie schwer fällt es mir, mein Versprechen in kleiner Münze auszuzahlen. Es ist nichts als das Leben, das mich so zaghaft macht, dem Thema gegenüber. Eine Schlaftänzerin, die mich in die mysteriösen Gesetze unbewußter Rhythmen lockt, eine Bühnenschönheit, die um einer einzigen vollkommenen Verbeugung willen fünf Minuten jedes Abends gegen ein fürstliches Honorar verkauft, ach, und jene kleine geschmeidige Schlittschuhläuferin, mit der ich jeden Winter wieder mein uneingestandenes Rendezvous habe, um ihre Linienmusik zu schlürfen, diese köstliche Persönlichkeit jedes Muskels, die himmlische Entmaterialisierung des Körpers, die Grazie selbst im Fall — die Augen hängen und saugen und das Wort verlischt im Unvermögen. Dann kommen andere Tage, Tage der Unruhe vor den Versprechungen, und man sitzt und schreibt wieder, in einer bohrenden Hoffnung, den Stoff zu besiegen. Noch eine letzte Schwelle ist zu überschreiten, vor dem Ballsaal.





THIBAULT: „L'ACADÉMIE DE L'ESPÉE" (1628), TAFEL MIT FECHTERSTELLUNGEN AUF GEOMETRISCHEN GRUNDRISSEN



*ANGELO: L'ÉCOLE DES ARMES 1763,
LA GARDE ESPAGNOLE ATTAQUÉE
PAR LA GARDE FRANÇAISE*







Ich trage in die Gesellschaft gewöhnlich meine persönlichen Neigungen und Abneigungen und ein gewisses Bedürfnis zu lieben und geliebt zu werden. Ich suche eine Persönlichkeit, die meiner eignen Natur gemäß sei; dieser möchte ich mich gern hingeben und mit den andern nichts zu tun haben.

Goethe



DER GESELLSCHAFTLICHE VERKEHR



DIE FREIEN RHYTHMISCHEN KÜNSTE der Gesellschaft, die hohe Organisation des gesellschaftlichen Tanzes hat sich in der modernen Welt an der Kultur des Verkehrs herausgebildet. Das ist ihr Gegensatz zur alten Welt, zu allem, was in der vorgermanischen Zeit Tanz und Gesellschaft hieß. Die Griechen kennen als Verkehrskultur nur das Symposion, die Peripatetik, das Konversieren von Männern. Sie kennen keine zweigeschlechtliche Gesellschaftsform, kein Balancieren der Sitten. Die Frau steht halb als liebliche Dekoration, halb als vertrauenswürdige Sklavin außerhalb, sogar im Falle der Aspasia und Diotima. Der Verkehr mit ihr mußte erst den Schein der Sünde, die Gefahr der Verdammnis erhalten, ehe er sich zum Kunstwerk steigerte. Die Sünde hat die Liebe verfeinert, hat die Tugenden des Verkehrs geschaffen, den Leidenschaften Stil gegeben und die schöne Wandelbarkeit des Lebens gebildet. Wie die Madonna der goldgrundigen Byzantiner vom Throne aufsteht und in die Realistik der Renaissance eingeht, so erhebt sich die Königin des Herzens vom dekorativen Thron des Minnedienstes, der sie schwärmend adorierte, und geht in die Gesellschaft der Herren ein. Zuerst lächelnd und voll bescheidener Dankbarkeit. Dann aber, da die Herren ihre Reverenzen und Galanterien lernen und sie von der französischen Welt als Preis der ritterlichsten Passionen, hitzigsten Fehden und geistreichsten Unterhaltungen gelobt wird, ein Preis um so süßer, je grausamer seine Illusionen sind, da behauptet sie das Terrain, vergißt das Weib, vergißt die Dame und wird Frau. In dieser ganzen Zeit ist sie die Lehrmeisterin des europäischen Verkehrs in der Gesellschaft gewesen. Sie hat der Gesellschaft die Balance gegeben, das Pendeln von einem Geschlecht zum anderen, das heimliche Verstecken und das stilisierte Bekennen, das freie Spiel der persönlichen Willkür und die Feierlichkeit einer bewegten Menge, die Schule des Kavaliers und die Flucht zum offenen Bekenntnis. Nun waren die erotischen Gefühle in die Gesellschaft eingesetzt und jeder Verfeinerung preisgegeben. Nun war die Sitte zur Wächterin der Tugend geworden, und leuchtender lockte die Sünde. Ein Ja und Nein, ein Dürfen und Müssen, ein Strom Liebe und ein Strom Eifersucht bewegte die Gesellschaft, die Pole spitzten sich, die Drehung setzte ein, Gegensätze zogen sich an und stießen sich ab, das Leben fand einen silbernen Spiegel, und der Spiegel zitterte im Glanze der Öffentlichkeit — der Salon hatte seine Kulturmöglichkeit erhalten. Die Auseinandersetzung von Herr und Dame in den stili-



sierten Formen gesellschaftlichen Verkehrs hat die Geschichte des Tanzes geschaffen.

Massenverkehr

Das Schauspiel des menschlichen Verkehrs, ob wir es mit Emerson ethischer, mit Stendhal zynischer, mit Goethe musikalischer ansehen, ist ein Kunstwerk von so starken und so vielfachen rhythmischen Reizen, daß man es nicht zu Ende denken kann. In jeder Sekunde vollziehen sich auf Straßen und in Zimmern Bewegungsrhythmen verkehrender Menschen, die unter einheitlichen Gesetzen zu stehen scheinen und doch jeder Bestimmung spotten. Das Geräusch, das von der Straße heraufdringt, die Sinfonie von den ersten Weckrufern am Morgen bis zu den letzten Nachzüglern der Nacht, die Kurve der Mittagsstunden in Berlin, die der Avantdiner-Zeit in Paris, die Mischungen der Vorläufer und Nachzügler in der Frühe, wie sie Charpentiers „Louise" rhythmisiert, die hundertfachen Variationen des Kommens und Gehens in einem einzigen Mietshause, die verwirrenden Tempi des Lebens, die von der ersten bis zur vierten Etage gleichzeitig ablaufen — alles sind die Teile dieses unendlichen Verses, in dem die Welt ihr Geschäft zu besorgen scheint, stets vom gleichen Refrain ironisiert. Auch hier stilisiert die Masse. Wo die Masse in gleichen Zwecken sich bewegt, wo verschiedene einzelne Rhythmen zusammengefaßt werden können, wird der Vers schärfer skandiert, und die Zäsuren haben ihre Normalzeit. Über die Länder die Eisenbahnen, über die Meere die Schiffe, in der Stadt die Trams — sie sind Zusammenfassungen von Einzelrhythmen, und ihr Kursbuch ist das Buch ihrer künstlich stilisierten Bewegung, das Produkt einer unendlich schwierigen Kodifizierung des Massenverkehrs. Ästhetisch liegt kein geringerer Wert in diesen Verkehrsrhythmisierungen als in irgend einem Arbeitsrhythmus. Wenn täglich vom Potsdamer Bahnhof 12 Uhr 55 Minuten der Pariser Schnellzug abgeht, nur an bestimmten Tagen der Orientexpreß, alle drei Minuten der Tram und die Hochbahn und alle diese in Bewegung umgesetzten Riesennetze des sich kreuzenden und ablösenden Verkehrs ihren Mechanismus spielen lassen, so ist dies der Arbeitsrhythmus des Massenverkehrs, der ihn stilisiert, um ihn zu fördern, ihn skandiert, um ihn zu bezwingen.

Der Einschlag in das feste Gewebe der uniformierten Verkehrsrhythmen ist die millionenfarbige Verschiedenheit des Einzelverkehrs. Ein jeder Fußgänger mit dem Rhythmus seines Naturells oder seines augenblicklichen Geschäftes, ein jeder Privatwagen, das Automobil, das Rad, die Mietsdroschke, die öffentlichen Fuhrwerke, die Lastwagen, alles, was nach dem Stil der Zeit Verkehrsmittel ist, oder was vom Geschmack des einzelnen dazu gewählt wird, verbindet sich zu diesem un-



beschreiblichen Konzert. Wer Rhythmen sehen kann, hat seine Erlebnisse, wenn er von den fernen Eisenbahnsträngen durch Unterführungen über städtisch werdende Chausseen durch Dörfer und Villenorte und Vorstädte bis zu einer Hauptader sich empfindend vorwärts bewegt. Dies Eintauchen in den gewaltigen Mechanismus, dessen einzelne Fäden man eben noch ruhig beobachten konnte, dies Auskriechen aus der kompliziertesten Knotung bis zum ruhig atmenden ersten Dorfe, über Wege, die die Kultur selbst schuf, auf einem Vehikel, das die Selbständigkeit bedingt, das kann dem nachfühlenden Beobachter zu einem Gedicht werden, das er nicht genug wiederholen mag.

Die Straße Im Lande sind scharfe Gegensätze: normierte Bahnen und das reizvoll anormale Spiel auf den Straßen. In der Stadt sind hunderterlei Mischungen sämtlicher Verkehrselemente, die sich meist von selbst bei größerer Verdichtung in strengeren Formen ordnen. Nicht bloß das langsamere Band des Trottoirs, das schnellere der Fahrdämme, das Rechtsgehen oder Linksfahren, die Rhythmisierung der großen Straßenkreuzungen, auch die Sitten des Verkehrs bilden seine notwendigen Formen. Ein Blick auf die große Zeit des karnevalliebenden Venedig: der Cavaliere servente, typisch geworden nicht bloß bei der Edeldame, sondern auch in niederen Kreisen, bestimmt das Bild der Spaziergänger. Ein Blick auf das Paris des achtzehnten Jahrhunderts: zweitausend Fiaker mit stehendem Kutscher, die feineren Mietsdroschken, remises genannt, die coches d'eau, Massenkähne von Pferden gezogen, die brouettes, zweiräderige Sessel, von Menschen gezogen, die Sänften, zweihundert Briefträger der petite poste, die neunmal am Tage das Klapperzeichen geben, alle Arten Kommissionäre und Bureaus für alle Zwecke — die aufkeimende Ordnung des Weltstadtverkehrs. Und die Weltstadt amerikanischen Gepräges selbst: eine Bewegung als alltägliche, die frühere Zeiten nur als Festbewegung kannten, die genossenschaftliche Ordnung des Publikums, die alte Festbücher nur als höchste polizeiliche Maßnahmen preisen, die festgefügte Struktur der gewaltigen, von jeder Straße und jedem Warenhause und jedem Schaufenster veränderten Verkehrsrhythmen und der vollen Selbständigkeit des einzelnen, der, je höher seine rhythmische Kultur, desto unbeeinflußter ist von dem verwirrenden Gewühl, der in seinem Gangtempo und den Bewegungen seiner Glieder die Ruhe und den Anstand nicht verliert, ein schönes Verheimlichen und scheinbares Außerdienststellen des Zweckes, der gutgezogene Mensch der Straße, wie ihn zuerst Giovanni della Casa in seinem Anstandsbüchlein Il Galateo konstruierte, der nicht allzu schnell, nicht allzu langsam sich bewegt: der feine Mann darf auf



der Straße nicht laufen, nicht sich beeilen, aber er darf auch nicht so langsam oder so gravitätisch sich bewegen, wie ein Weib oder eine verheiratete Dame.

Das Zimmer

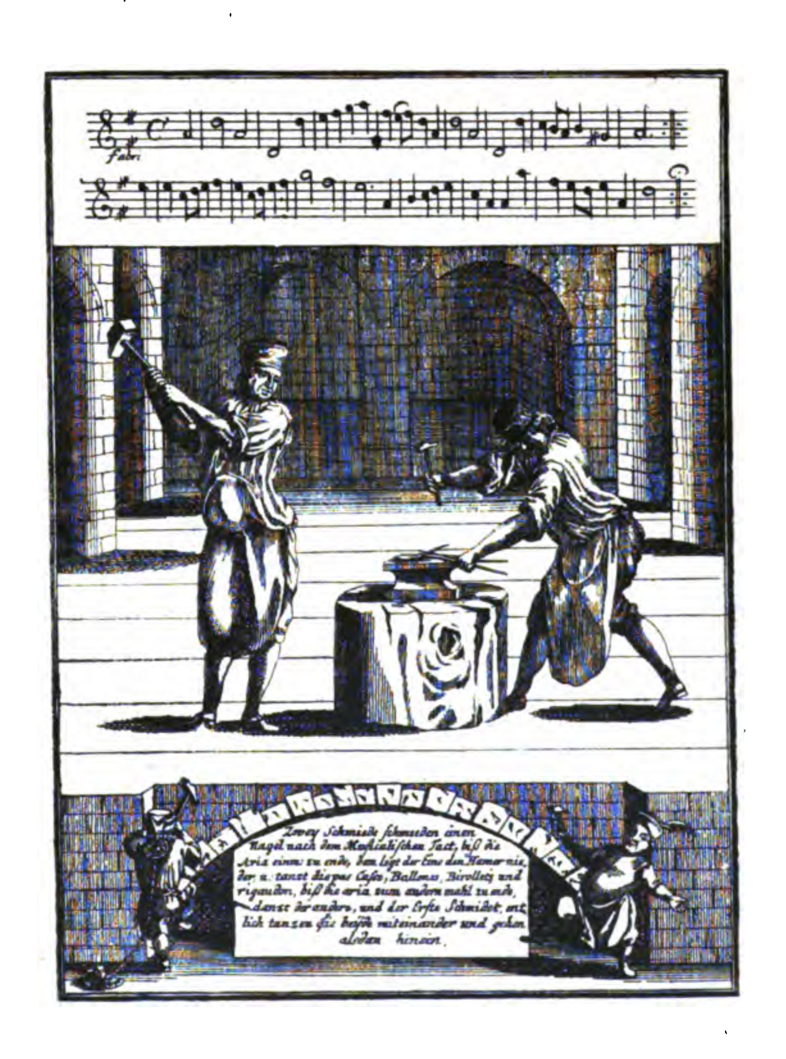
Die öffentliche Straße zeigt die grandiosen Rhythmenströme, aber da sie keine geschlossenen Grenzen hat, kennt sie zu wenig feinere Kultur der Bewegung, die in den besten Fällen aus dem Zimmer auf sie nur überfließt. Die Geschlossenheit des Zimmers, des Saales oder der Terrasse oder des Gartenplatzes, alle privaten Zirkel mit begrenzter Gesellschaftsklasse, mit Angehörigen einer Gemeinschaft, mit gemeinsamen Interessen oder noch besser gemeinsamer Interesselosigkeit bilden die feineren Bewegungskünste aus, Künste delikatester Körperrhythmik auf einem zierlichen Felde. Hier ist die Domäne der Frau. In sehr guten Beispielen wird sie dennoch auf der Straße deplaziert sein, wird dekorieren, erfreuen, beleben, aber nicht Form bilden. Die Straße ist ein großer schweigsamer Fluß der Verkehrsinteressen, dessen Schweigen selbst die Unterhaltüng der Paare deckt. Es ist ein stilles Bild, ohne die Verknüpfung der Seelen, eine große, aber kalte Sammlung von Bewegungsformen wie auf jenen schüchternen Stichen der Verkehrsstilisierung, die in den französischen recuils des fêtes begegnen, schweigende Herren, grüßend, den Hut in der gesenkten Rechten, Damen in Brouettes gezogen, wieder grüßend, Lehrer mit Jungen, Spaziergänger, alles kühl und gemessen und schweigend. Erst im geschlossenen Kreis bildet die Frau Form, wo aus den Motiven der Annäherung und wieder der Distanz sich kleine, aber kultivierte Linien ergeben, wo die Unterhaltung nicht gedeckt wird, sondern zwischen Neutralität und Persönlichkeit artig pendelt und die Beziehungen der Seelen, die Knüpfung von Bekanntschaften, die Freiheit der Sympathien nach einem Ausdruck in gemessenen Rhythmen verlangt. Hier erst stellt sich der Verkehr selbst dar, hier kann sich seine Ordnung, die seine beste Zweckmäßigkeit ist, in Regeln binden, hier kann von den ernstesten Gelegenheiten, die eine europäische Höflichkeit im Stile des Kavaliers formiert, über freie und heitere Versammlungen bis zur letzten Feierstunde, die nur das Zwecklose zum Zweck hat, ein sicherer Besitz von edlen und kultivierten Formen sich einfinden, die ein Ausdruck nicht bloß aller inneren Wünsche, sondern ebenso ihrer Verlegenheiten sind.

Die Straße ist ehrlich und unmittelbar, bei aller Lebhaftigkeit doch ernst und still. Das Zimmer ist mittelbarer, paradoxer, reicher an jenen zivilisierten Lügen, die die Kunst mehr befruchten als die zweckvolle Wahrheit. Bei aller Ruhe ist es lebendiger als eine ganze Stadt, denn zwischen diesen Menschen spielt es in tausend gesehenen



und ungesehenen Fäden hin und her, Vergangenheiten und Zukünfte drängen sich im Augenblick, das Zusammensein stilisiert Täuschungen, die Täuschungen wachsen aus halben Wahrheiten, halben Heimlichkeiten, man ist vorhanden und dennoch gleichzeitig nicht ganz vorhanden, aus dem Menschen der Empfindung spricht der Mensch des Verkehrs in einem neuen Idiom — so schimmert die luxuriöse Farbe der Kultur.

Die Frau wirft in dieses Netz die Eitelkeit hinein, jene unwiderstehliche Eitelkeit zu gefallen, nicht bloß die Worte, sondern auch den Körper setzen zu können, in allem Gehen, Stehen und Bewegen etwas von der vaghezza, der Sinnlichkeit, zu haben, die die Erzieher der Renaissance entdeckten. Von den ersten Begrüßungen bis zum letzten Abschied bildet sich zwischen Herr und Dame ein reicher Wechsel schöner symbolischer Beziehungen. Die Frau ist nicht bloß perfettisimo ornamento della vita, sondern die Seele aller Feste. Sie ist die Künstlerin des festeggiare. Sie verliert den alten provençalischen Nimbus, um am Feste des Lebens praktisch teilnehmen zu können. Sie bringt dem Tanz seinen verschwiegenen Reiz, und sie wird um so weiblicher und begehrenswerter, je selbständiger sie ihre Natur neben dem Manne ausbildet. Graf Castiglione in seinem Cortegiano weiß nicht nur von der Individualität der Kleidung, sondern auch von der der Bewegung zu sprechen, ihr Stehen und Gehen sei ein anderes, als das des Mannes, ihr Tanzen wiege sich in der dolcezza feminile. Die Renaissance baut aus Mann und Frau ein wunderbares harmonisches gesellschaftliches Kunstwerk, wo der Frau im Spiele die Leitung gegeben wird, die die Natur im Ernste dem Manne zu geben schien, wo eine spielerische Herrschaft im Feste und in der Konversation und im Tanz holde Ketten schlingt, die man in bewußter Täuschung anerkennt, um in dieser einen Feierstunde ungestraft das Glück der Niederlagen und die Demut der Siege zu genießen, — das innere feine Kunstwerk der seelischen Schwingungen beider Geschlechter durch die Öffentlichkeit in Stil gebracht. Wie drückt man diese zarten symbolischen Dinge aus? Eine rohe deutsche Kriegsgurgel, ein Offizier zur Disposition der Liebe, schrieb im siebzehnten Jahrhundert ein Anstandsbuch, in dem er vom Abschied der Tanzenden sagt: „Also scheiden die Leiber, die Sinnen und Sehlen aber bleiben bisweilen unzertrennlich beieinander und genüßen der lust in Gedanken, die sie dermahl einst mit der Taht tast- und sichtbarlich zu genüßen verhoffen.“ Der Franzose hatte hundert Jahre vorher noch ähnlich grob getastet, die Bildung der Sinne hieß ihn jetzt die zierlichen Formen der Gegenwart über die phantastischen Aussichten der Zukunft



DIE SCHMIEDE NACH MUSIK AUS LAMBRANZIS NEUER UND CURIÖSER TANZSCHUL (2. TEIL) 1716



WILLIAM NICHOLSON: CRICKET
AUS: AN ALMANACH (WM. HEINEMANN, LONDON)



stellen, und noch einmal hundert Jahre später sagt schon ein Deutscher, von Rohr, gänzlich französisch gebildet: der Umgang mit dem Frauenzimmer macht poli, und die erotischen Gefühle sollen nicht ausgerottet, sondern nur wohl eingerichtet werden. Die Differenzierung der Gesellschaft durch den wohl eingerichteten lieblichen Streit von Monsieur und Madame hat ihr ein stets erneutes, tausendfältig fruchtbares Leben gegeben. Welche Formen sie auch angenommen hat, welche Wandlungen sie auch durchführte, hier lag das Zentrum des Reizes.

Willst du die Freuden der Liebe mit reinem Gefühle genießen,
O, laß Frechheit und Ernst ferne vom Herzen dir sein!
Jene will Amor verjagen, und dieser gedenkt ihn zu fesseln —
Siehe: da lächelt der Gott beiden das Gegenteil zu.



Gesellschaftsstil

Die Wünsche, die man für ein harmonisches gesellschaftliches Leben hat, die Vorwürfe, die man seinen Konventionen macht, dieser ganze eigentümliche Verfassungskampf um den Gesellschaftsstil ist nicht bloß die kulturgeschichtliche Folie für die Kunst des modernen Gesellschaftstanzes, wie er sich seit etwa drei- bis vierhundert Jahren entwickelt hat, sondern er ist geradezu im einzelnen formbildend geworden. Alle diese Lebenskünste haben einen vorzüglichen Niederschlag in der Literatur gefunden, die die besten Vorstellungen der Zeit mit demselben begeisterten Idealismus festhält wie die Malerei die Vorstellungen von Linien- oder Farbenwerten. In der großen Reihe von Gesellschafts- und Umgangsschriften seit der italienischen Renaissance lebt in scharfer künstlerischer Prägung die ideale Form des Gesellschaftskunstwerks, das dann nach allen Seiten hin in die erzählende und dramatische Literatur seinen Einfluß ausübt. Graf Castiglione zeichnet die Wege, auf denen sich später noch die Figuren des Racine bewegen, in welchem Kostüm sie auch stecken mögen, und Rousseau liebt denjenigen Verkehr, der ebenso noch ein Jahrhundert später die Lebensformen des modernen Dramas bedingt. Alte Gesellschaftskünstler haben ihre Epigonen und Popularisierer, und moderne Verkehrsideale haben ihre Vorläufer und Propheten. Es ist eine Literatur nicht weniger reich



an Phantasien und Resignationen, als die irgend einer anderen Kunst des Lebens.

Der Cortegiano

Anfang, Höhe und Ideal eines Buches von Gesellschaftskultur ist der „Cortegiano“ des Grafen Castiglione vom Jahre 1528. Der edle Wein hat eine goldene Schale gefunden, vom Hofe, von Höfischem und Höflichem ist die Rede, und die Rede selbst ist auf den zartesten Ton einer edlen Gesellschaftskunst gestimmt. Etwas wie Juwelenglanz, auf noblen schwarzen Stoff appliziert, schimmert uns vor den Augen, wenn wir diese kostbaren Seiten vorüberziehen lassen. Wir blicken in einen Kreis von Cavalieri d'ogni sella, die in leichtem angeregten Gespräch die guten Sitten behandeln, gern geleitet von einer jener Königinnen der Konversation, wie sie durch die ganze alte italienische Novellenliteratur das Blumenzepter führen. Alle Bewegung hält sich in der gemessenen Mitte, die das Ideal der Renaissance ist. Man sitzt nicht festlich steif, sondern nach Gefallen, ja nach Zufall im Kreise, möglichst in bunter Reihe von Mann und Frau. Alles Reden und Erzählen, alles Erwidern und Bestätigen wird von einem leichten Lächeln begleitet, das die Extreme sänftigt. Man hat Gespräch, Diskussion, ja Wortwechsel unter die rhythmischen Gesetze der Anmut, des Geschmacks, des „bon giudicio“ gestellt, und wie das Fechten, Turnieren, Sporttreiben seine geregelten Maße gefunden hat, ist auch die Bewegung dieser konversierenden Leute von der höchsten bewußten Kultur geleitet. Auf der einen Seite steht die attilatura, die Geckenhaftigkeit, auf der anderen die sprezzatura, die Nachlässigkeit — der Cortegiano mischt sie zu einer edlen Mitte natürlicher Kultur, zivilisierter Natürlichkeit, zu einer wohlgeordneten Verwendung bewußter und unbewußter Wirkungen, die er nicht anders als rhythmisches Kunstwerk ansieht wie die Architektur als tektonisches, die er mit der Musik vergleicht, so wie Alberti die Baukunst mit ihr vergleicht: wie die reine Harmonie der Musik sich mit den Dissonanzen der Sekunden und Septimen angenehm mischen müsse, so sei das Produkt der konsonantischen attilatura mit der dissonantischen sprezzatura das wahre Kunstwerk rhythmischer Bewegung.

Der Graf Castiglione entwickelt seine gesellschaftlichen Ideale aus der Jugend, aus dem Zusammensein kräftiger Männer, reizvoller Frauen, aus der Lust am Verkehr. Diese Leute sind in ritterlichen Spielen jeder Art geübt, und sie bringen etwas von der Haltung und Selbstbewußtheit, die sie draußen gewonnen haben, in den Salon. Schöne Damen wecken ihnen die Lust zur Kunst. Wenn sie Musik treiben, was sie niemals vor Fremden tun sollten, wenn sie sich im Gesang hören lassen, den als Solo (allenfalls mit Viola) der Graf allen Tasteninstrumenten und Chören



vorzieht, so geht der Cortegiano in die Gesellschaft, die außer ihrer eigenen Unterhaltung sonst keinerlei Geschäfte hat, wo der Anblick der Frauen den Genuß versüßt, die Musik eindringlicher macht, ja sogar den Künstler beflügelt! Aus diesem Wechselverhältnis strömt die Begeisterung. Alte Leute lieben wir hier nicht. Ein alter Mann ohne Zähne, mit Runzeln, soll nicht unter Frauen spielen, er mag es für sich allein abmachen, wenn er sich von dem Elend dieses Lebens durch die Musik befreien will. Die Gesellschaft gehört den Jungen. Alte Leute sollen nicht spielen, sollen nicht tanzen. Ihr Tanz ist nicht aus dem Boden gewachsen, er ist erzwungen, späte Eitelkeit. Der Tanz ist die edelste Form jugendlicher Bewegung. Am Schluß des ersten Abends fordert die Herzogin zwei Damen der Gesellschaft auf, zu tanzen, der Musiker spielt, sie tanzen einen noblen Bassatanz mit ruhigen Schritten und dann eine Roegarze, die wir nicht mehr beurteilen können, aber die wohl als Nachtanz lebhafter war, wie alle die Brandi, die Reigentänze, oder die Moresken, die Springtänze, die man zu Hause liebte und mit vielen kleinen Schritten und Ornamenten verzierte. Der öffentliche Tanz mäßigt auch diese Figurationen. Öffentlich hat man die aerosa dolcezza der Bewegungen zu wahren, Würde und Leichtigkeit wohl zu mischen und, wenn man noch so viel Zeit hat, nicht seinem Temperament die Zügel zu lassen. Es muß bemerkt werden, daß wir hier in der Epoche stehen, da der Tanz erst anfängt, ein bedeutenderes gesellschaftliches Vergnügen zu werden. Wir sind noch vor der Weltherrschaft der Courante. Noch ist er weder allgemeine noch dringende Bildungssache, kaum aus dem Lokalen entwickelt, ganz von fern ahnt man erst jene weltmännische rhythmische Selbstverständlichkeit, um die damals schon die Italiener die Franzosen beneideten, jene Kultur von Paris, wo damals schon „tutto il mondo concorre", die die gesellschaftliche Form der Tanzkunst methodisch ausbilden sollte. Im Cortegianobuch stehen in der ersten Reihe ritterliche Tugenden, in der zweiten die Künste des Gesprächs, der Tanz gehört unter die peripherischen Zierden. Und doch geht Graf Castiglione hier noch weiter als das Gros der humanistischen Schriftsteller, die aus einer gewissen Erziehungspedanterie dieser letzten Kunst der Gesellschaft nicht sehr das Wort reden.

La civil conversazione

Kulturluft ist wieder in Guazzos La civil conversazione vom Jahre 1574, ein Buch, das an geistiger Noblesse dem Cortegiano am nächsten steht, ohne daß man es im einzelnen damit vergleichen könnte. Denn Guazzos, des Gentilhuomo von Casale, Gesellschaftsideal ist um ein bedeutendes bürgerlicher, ist trotz aller Zeremonie gerade in einer Art Reaktion gegen sie weitherziger. Dialoge über Konversation sind der



Rahmen, die Unterschiede zwischen Gesellschaftsklassen und Bildungsklassen sind das Thema, das Haus und die Fremde, jung und alt, edel und gemein, Fürst und Bürger, Gelehrte und Laien, Städter und Landleute, Männer und Frauen — alles wird abgewogen und, wie es der Stil der Zeit liebt, jedem das Gute zuerkannt und die Mitte empfohlen. Aber gerade dadurch ist das Organ verschärft, Hygienisches wird vom Zwecklosen, Spielerisches vom Diszipliniertem sauber getrennt und nichts für unnütz erkannt. Die Einsamkeit mag gut sein, aber sie ist gefährlich. Die Stadt mag voller Laster sein, aber sie ist zur Kulturbildung nötig. Die Zeremonien stören durch Übertreibung, aber sie sind als Zeichen der Ehrerbietung zwischen Gebildeten nützlich. Welche Macht, selbst über das Gemüt, hat die Versammlung von Menschen zu einem feierlichen Zwecke. Guazzo schwärmt für die Akademien mit festlich geregelter Rede, mit den Hochzeits- und den Trauerkundgebungen solennen Stils. „Es ist keiner so niedergeschlagen durch allgemeines Leid, durch private Mißhelligkeiten, daß er nicht in demselben Augenblick, da er den Fuß auf die Schwelle der Akademie setzt, in einen Hafen von Ruhe einzulaufen glaubt." Der Verkehr schleift, bildet, erhebt, formt die guten Sitten. Einsame Gelehrte können keine Verbeugung alla moderna machen, können sich nicht den Hut recht setzen, können nicht nach dem Takt tanzen. Wie die natürliche Unterhaltung durch die Kultur der Sprache verschönt wird, wie man in guter Rede mit Ausdruck und Stimme schattiert, so setzt sich der Rhythmus der Bewegung aus gut gewechselten Stellungen des Gehens, Stehens und Sitzens ab, so stilisieren sich die Gesten und aller Ausdruck der Gefühle, der nicht bloß durch die dolce, polita, grave und distinta favella, sondern ebenso „durch die Fenster der Augen, die Klarheit der Stirn, die Reinheit der Bewegungen" hervortritt. Hier die Natur, dort der Affe, dazwischen der Mensch. Aber bei aller Gediegenheit wohlgebildeter Umgangsformen ist die innere Freiheit niemals zu vergessen, niemals wird das offizielle Diner schöner sein als das familiäre, und — so liest man damals schon in diesem freimütigen Buche — der französische Picknick hat seine unbestreitbaren Vorzüge.

Ein Renaissancemahl

Guazzos gesellschaftliches Kunstwerk ist in seinem vierten Buche in greifbarer Form gebildet: der Convito beim Gonzaga. Reverenzen der stilvollen Form mischen sich mit natürlichen Ehrerbietungen. Das Aufstehen, wie schon am urbinatischen Hofe des Castiglione, das Stuhlanbieten betonen diese wichtigen Stellen im Verlaufe des Verkehrs, diese Gelenke des Verkehrs, ihre Gliederung und ihre Hebungen nachdrücklich. Die Stände der offiziellen Welt werden aufgehoben, dafür



wird durch ein Losspiel aus dem Petrarca eine Königin des Gesprächs gewählt. Antike Reminiszenzen schimmern hinein — es erhebt sich eine lange Unterhaltung, ob die Neunzahl der Musen gewahrt sei. Ein „Spiel der Einsamkeit" beginnt. Jeder, der Reihe nach, preist seine private Einsamkeit, jeder mit einem Sprichwort. Es naht die Zeit der Cena. Es ist nötig, sich aus der Solitudine zur Cena durchzupauken. Dieser wichtige Schritt geschieht durch Rätselraten. Es folgt das übliche Händewaschen, das übliche Beten — die Königin des Spiels weist jedem seinen Tischplatz an. Die Unterhaltung geht weiter als Muster leichten Tischgesprächs — über Tafelsitten. Man zecht akademisch, man trinkt Ganze, alles immer in Beziehung auf das Gespräch. Die einzige fremde Unterhaltung ist ein Musiker mit der Lyra, der zum Gonzaga gewendet singt. Der Schluß ist ein Redespiel. Jeder Herr sagt jeder Dame, jede Dame jedem Herrn nach bestimmten Regeln ein geistreiches Wort. Ein Paar wird fortlaufend gekrönt und ausgeschieden. Die Strafe des letzten ist, daß er allen antwortet.

So ist in dieser Idealgesellschaft das Gespräch unter die anmutigen Regeln freier Stilisierung gestellt. Man vergißt den Stand und spielt sich selbst. Man macht sich ein illusorisches Königreich, um das reale auszulösen. Man macht sich ein Gesetz der Unterhaltung, um den Geist in scharfe Formen zu bringen. Man hält streng an der Wahrheit der Illusion fest, mit der Logik des Märchens. Der Tisch löst die Logik wieder aus, indem er seine eigene findet, die selbst ein Spiel ist — das Gespräch wird das Ornament des Menüs. Man preist in der Gesellschaft spielend die Einsamkeit, um als spielend Einsamer sich der Gesellschaft zu verpflichten. Alles Selbstbewußte, Bildungsedle, Phantastische, Nötige und Überflüssige ist auf einen Ball des Geistes geladen, von dem der Autor versichert, daß gegen ihn alle Giostren, Musikfeste und ähnliche Vergnügungen ein Nichts waren.

Der Galateo

Als dritten Typus nenne ich den „Galateo" von Giovanni della Casa (1558), der das verbreitetste aller Gesellschaftsbücher war, so daß von seinem Heldennamen alle Anstandslehren, ja mißverständlich sogar der Begriff der Galanterie seine Taufe erhielt. Es ist ein populäres, demokratisches Werk, das den Wein der höfischen Kultur auf Export abzieht. Es fehlt ihm der Duft der Aristokratie, Parvenutum, Lehrertum, Unbildung mischen sich in dieser Bildungsschrift. Es ist schlecht geschrieben, tratto tratto, wie die Italiener sagten, obwohl der Autor selbst das tratto tratto-Reden mit seiner Zufallsrhythmik und Undisziplin so sehr verdammt. Hier findet man die Anstandsregeln für alle Fälle privaten und öffentlichen Lebens, die Allgemeingut geworden



sind, die heute einen selbstverständlichen Teil unserer Art zu gehen und sich zu benehmen bilden. Die Schreckfiguren der Leute, die in Gesellschaft sich strecken oder gähnen, mit den Beinen wackeln, Briefe aus der Tasche nehmen, sind gezeichnet. Die Rücksicht wird zur Norm. Man vergesse die Damen nicht, wenn man bei ihnen ist, Neapel nicht, wenn man nach Neapel reist. Denn Neapel ist zeremonieller als das einfache Florenz. Man küßt nicht überall die Hand, jede Stadt hat ihre Sitte. La natura è vinta dall'usanza, aber die Übertreibung der Zeremonie ist eine Krankheit. Nachdem dieses Buch geschrieben war, war die Gesellschaftskunst der Renaissance, die große rhythmische Kunst der „misura dei costumi", zum Eroberungszuge gerüstet, den sie über Paris nach Europa unternahm, denn sie war gewöhnlich und nüchtern geworden.

Noch mehr Literatur

Edmond Bonaffé hat unter dem Titel Etudes sur la vie privée de la Renaissance ein kleines Buch verfaßt, in dem man mancherlei internationales Material zu diesem interessanten Kapitel findet. Die spanische Civilité des Vivès, die deutsche des Grobianus, vor allem die französischen des Cordier, Calvac, Louveau, Courtin geben eine Reihe, die des Erasmus berühmte Erziehungslehre Civilitas morum puerilium (1530) bis ins 18. Jahrhundert fortführt. Ein internationales Mienenspiel salonfähiger Bewegungen, vom Wandel der Zeiten und Klimaten variiert, zieht vorüber. Bald grüßen nur leise bewegte Lippen, die eine Hand liegt über der andern, bald spitzen sich die Lippen, und die Augen senken sich. Der Italiener steht beim Gruß so oft noch auf einem Bein wie ein Storch, der Engländer beugt sich erst rechts, dann links, der Franzose beugt das rechte Knie, indem er den Körper halb dreht. Man umarmt sich, und zwar um so tiefer am Körper, je höher der andere steht. Eine Frau darf man gern küssen, worin die Länder eine merkwürdige Übereinstimmung zeigen. Überall wächst die Frau zur Herrscherin des Salons. Die Wochenstuben geben ihr von selbst die Präsidentschaft eines offiziellen Caquetoires, die Spinnstuben erweitern sich zu den Serées, deren Gemütlichkeit und Freizügigkeit von allen Autoren gelobt wird. Nach dem Muster der thematischen Konversationen der Renaissance pflanzen sich die Serées literarisch fort, wie aus der höfischen Unterhaltung die Novellenliteratur sich bildet. Die gedruckten Serées sind Essaibücher. Boucher gibt 36 Stück heraus und am berühmtesten wurde das „Evangelium der Spinnstuben", deren erster Serée die Dame Ysengrine präsidiert, die mit ihren 65 Jahren schon fünf eheliche und zahllose uneheliche Männer hinter sich hat und eben im Begriffe ist, ihre Liebe von den großen Kindern zu den kleinen hinzuwenden.



Unter den Abbés, die in der Zeit des erwachenden Frankreichs weniger für das geistliche als das weltliche Heil sich besorgt zeigen, ist Bellegarde der große Gesellschaftskünstler. Seine Reflexions sur ce qui peut plaire ou déplaire erschienen 1690, die Reflexions sur le ridicule 1696. In diesen, in anderen ähnlichen Büchern wird die Verkehrskunst, die Rhythmik des Umgangs, die Italien geschaffen hatte, in demselben großen Stile verarbeitet und für europäischen Gebrauch eingerichtet, wie Lenôtre die Gartenkunst Ligorios zu einer Weltsache machte, wie alles italienische Festwesen in Paris seine allgemeine Form fand. Bellegardes Schriften sind in der eleganten und klaren Manier des grand siècle verfaßt, weltmännisch in der Diktion wie im Stoff und von überaus feiner Berechnung in der Mischung des Belehrenden und des Geschmackvollen. Über die Plaisanterie handelt ein ganzer Abschnitt, die Verwendung der Anekdote und des Witzes, die schon im Cortegiano und Galateo ihre Bedeutung hat, wird hier im Stil der Zeit breiter und liebenswürdiger. Wenn sich die beiden Sprecher im Dialog auf dem Lande in ihrer Einsamkeit über die Gesellschaft unterhalten, wenn die Gemeinsamkeit als ein Heilmittel empfohlen wird, das uns die Natur gegen den Kummer des Lebens gab, so sind das alles Motive, die Paris nicht erfunden, sondern nur ausgestaltet hat. Der Zug von Ironie, der hier hinzukommt, ist die Gebärde des größeren Weltmannes. Es wird geraten, in der Unterhaltung nur das zu sagen, was der andere schon weiß, und gute Worte möglichst viel zu loben. Die Leute des Bellegarde stehen vor uns in der ganzen laschen, selbstverständlichen Noblesse des hohen Verkehrs, eine fein kultivierte Mischung von Gefühl und Rücksicht, wohl etwas lügenhaft, aber mit dem Charme des Bewußtseins dieser verbindlichen Form, Genießer der Gesellschaft, die ihnen die Illusion einer Gemeinschaft vorzaubert, unter selbstgewählten Gesetzen, in selbstgewählten Grenzen, die die Nützlichkeit des Verkehrs ganz in eine Schönheit verwandelt hat, von ihrem Mechanismus nur die Gefügigkeit, von ihrer Technik nur das gefällige Spiel organisiert. Kommen und Gehen, Grüßen und Verabschieden, Anfang und Ende des Gesprächs, alle die Schlußbildungen, die Angeln, die Gelenke des Verkehrs, an denen sich bei jeder rhythmischen Kunst

Die Schule Frankreichs



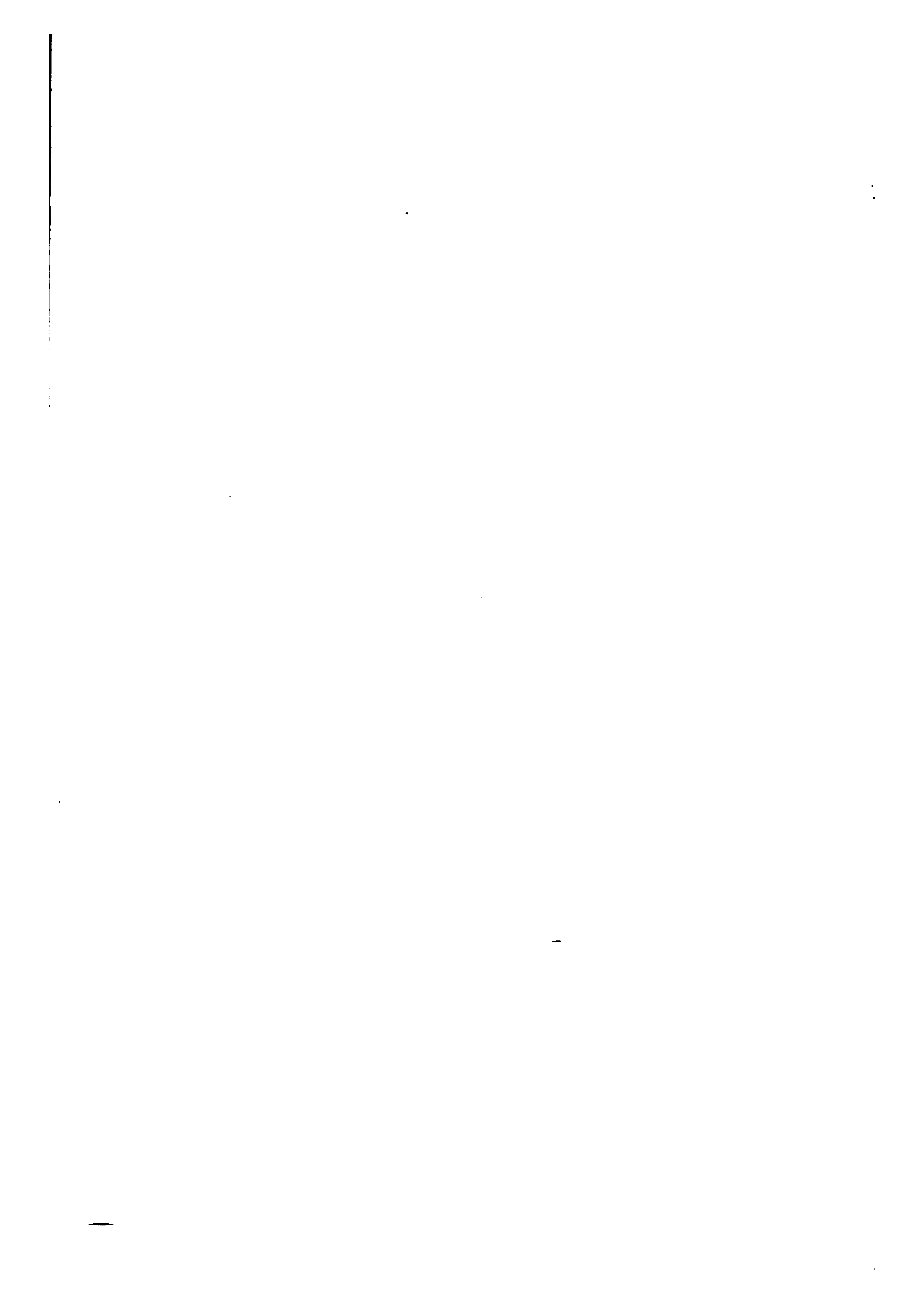
zuerst die strengeren Stilisierungen zu zeigen pflegen, werden in ihrer vorbildlichen Art festgelegt und gewinnen die klare und natürliche Form, die sie zur Sprache Europas macht. Die lokalen und nationalen Verschiedenheiten der Zeremonien, wie sie sich — heute im einzelnen kaum noch kontrollierbar — in Spanien, in Neapel, in Venedig, in Mailand, in Burgund als stilistische Nuancen gehalten hatten, lösen sich allmählich, zuerst privat, langsam auch im öffentlichen Dienst, in dem Muster des französischen Zeremoniells auf. Langsam schwinden die antiken Erinnerungen, die noch hundert Jahre vorher in Italien ihre Rolle gespielt hatten und als ein kindlich phantastisches Element in die neue Gesellschaft aufgenommen worden waren, obwohl sie sich auf so gänzlich anderer Grundlage entwickelt hatte. Das allzu Bindende, das allzu Symbolische, selbst das allzu Barocke wird von dem Künstler der Gesellschaft mehr und mehr abgelehnt. Wie einst Guazzo die Franzosen noch zu zeremoniell genannt hatte, so darf jetzt Bellegarde den Italienern Steifheit vorwerfen, ein Abmessen jedes Schrittes vorwärts und rückwärts, ein unangenehm süßes Komplimentieren. Die Gesellschaftskunst wie die Tanzkunst ist nach 1600 in Italien vollkommen ins Barocke gegangen, Frankreich beginnt ihre Linie von neuem mit dem alten, aber vereinfachten Material. Die Umgangskunst ist so sehr auf ein natürliches Empfinden für den Takt des Verkehrs angewiesen, daß sie in allen ihren Ableitungen, auch nach der populären Seite hin, leicht die Form über den Inhalt, die Geste über den Ausdruck hinübertreibt und eiligst der neuen Kontrolle am fortentwickelten Leben bedarf.

Der Zeremonienpark

Auch Frankreich entging dieser Akademisierung nicht, die vom Hofe bewußt unterstützt wurde. In dieser Schule feierlichster Disziplin, in diesem Bekenntnis soldatischen Zeremoniells, in dem großen Stile der Feste, wo der einzelne Mensch nichts mehr bedeutet, wo Feuerwerk für sechzehntausend Franken verpufft, weil es gerade neblig ist, wo Hofmeister sich wegen eines Menüfehlers erstechen und Speisesäle wegen einer übergroßen Obstpyramide verändert werden, da fügt sich die Individualität der höfischen Akademie des Geschmacks, die Zeremonie bildet unveränderliche Formen des offiziellen und privaten, fürstlichen und bürgerlichen Verkehrs. Der Begriff der Rangordnung wird maßgebend. Und hierin liegt der Keim der Erstarrung, des Fossilwerdens alter Gebräuche, des Vergessens alles Pendelns und Balancierens und Hin- und Herspielens der Gesellschaft. Die Zeremonienwerke von Godefroy, von Lünig, von Rohr, die sich in dieser Zeit folgen, geben statt der Phantasie der Italiener, der Grazie kleiner oberitalienischer Höfe das sterbenslangweilige Alexandrinergedicht des imperatorischen



DEBUCOURT NACH CH. VERNET:
LES JOUEURS DE BOULES
AQUATINTA





MAX LIEBERMANN
TENNIS

Pari
und
bis
dier
Zer
ein
stel
nel
all
ba
de
G
ni
ei
si
v
e
A
S
v
n
M
d
I
z
]



Paris. Wir lesen fürstliche Begrüßungsszenen mit skandierten Schritten und gemessenen Gesichtsdrehungen, wir sehen das täglich wiederholte, bis ins kleinste Detail choreographierte Ballett der entrées und der audiences particulières in der Ruelle, der Straße am Bett des Königs, die Zeremonien, mit denen man ein Glas Wasser reicht, ein Hemd wechselt, ein Bad besteigt, die Pantomime des „großen" und des „kleinen" Aufstehens und Schlafengehens eines französischen Herrschers, wir vernehmen nicht bloß sämtliche Anfänge, Anredeformen und Schlüsse aller Briefe zwischen allen europäischen Höfen, sondern diese dicken, bauklotzmäßigen Bücher verlieren sich bis in die minimalsten Gesten des Militär-, Jagd-, Adel-, Ritterspiel-, Universität-, Hinrichtung- und Gerichtzeremoniells. Nirgends ist Leben, nirgends Gleichgewicht, nirgends eine feinere Dynamik. Madame de Sévigné hatte einst aus einer Liebesaffäre in angeborenem Sinn für die Rhythmik des Lebens sich ein Drama erdacht: „Sie kennen nun die romantische Geschichte von Mademoiselle und Monsieur de Lauzun; es ist ein Stoff für eine echte Tragödie nach allen Regeln des Theaters. Wir haben ihn neulich in Akte und Szenen eingeteilt, wir nahmen vier Tage statt vierundzwanzig Stunden, und da gab es ein vollständiges Stück." Was Madame de Sévigné spielte, ist in diesen Zeremonien Ernst geworden und bis zur Ermüdung wiederholt. Das Leben ist zum Kanzleidienst versteinert, Mensch gegen Mensch steht als Vasall, und die Subordination hat für den Fluß des Verkehrs den Gehorsam gegen den höheren Rang, für die Bewegung das System eingesetzt. Lünig drückt es an einer Stelle gar zu nett ganz im Sinne dieser Doktrin aus: „Wer unter den vernünftigen Menschen die Bewandtnis, Läuf und Zufälle der Welt mit genauer Überlegung erwäget, der wird gar leichtlich zugestehen müssen, daß nicht nur unter unvernünftigen, sondern auch sogar leblosen Kreaturen eine der anderen pfleget vorgezogen zu werden. Unter den vernünftigen Kreaturen aber werden die Engel den Menschen, der Mann dem Weib, die Eltern den Kindern, Alte den Jungen, Obrigkeit den Untertanen sogar durch die Heilige Schrift und also auf göttliche Verordnung selbst vorgesetzet."

Der gewaltige Zeremonienpark des Hofes war das Ende der Bestrebungen, die einst in lieblicher Anmut an kleinen italienischen Fürstenhöfen den Verkehr artiger Menschen geregelt hatten. Die Feierlichkeit seiner Bewegungen, der scharfe Rhythmus seiner Takte hat für den Beobachter auf einige Augenblicke den Reiz grandioser Feierlichkeit, ein militärisches Schauspiel, in dem die Disziplin der Genossenschaft diese selbst und mit ihr die Persönlichkeit aufgehoben hat. Aber nichts



verliert schneller seine Jugend als die Akademie. Einmal, zweimal empfinden wir jenen festlichen Schauer, den der Italiener einst auf ihrer Schwelle fühlte, als er eine Kirche des Geistes fand, die ihm die privaten Sorgen linderte. Das dritte Mal schon bildet sich die Erstarrungskruste, und man flieht zum Hause, zur freien Gesellschaft, zur koordinierten Gemeinschaft, um das Leben mit den Formen des Verkehrs in Vergleich zu setzen und diese von neuem zu erfrischen. Die Hochrenaissance der Zeremonie hinterläßt den Höfen ihren fürstlichen Stil, der bald von dem einen erleichtert, bald von dem anderen, wenn er alten Renaissancegeist in sich aufsteigen fühlt, erschwert und nochmals verbrämt und verziert wird. Aber neben diesem Theater mit ewig wiederholtem Intendantenstück bildet die private Gesellschaft ihre Formen beweglicher, assimilierter und ehrlicher aus, so sicher, daß man Fälle verzeichnen kann, wo ihre koordinierten Stile unter Umständen selbst vom fürstlichsten Fürsten nicht verschmäht werden, um einmal als Intermezzo im Laufe der höfischen Zeremonie eingeschaltet zu werden. Die Zeremonie des Hofes sinkt bis zur möglichsten Einfachheit herab, sie benutzt bereits alte Formen als bewußtes Spiel und als Dekoration in außergewöhnlichen Fällen; einst der Lehrer des Bürgers, hat der Hof angefangen, sich vom Bürger die nützliche Schönheit leichterer und zeitgemäßerer Formen nennen zu lassen.



Stilgeschichte der Salons

Denn wie in allen künstlerischen Kulturen hat auch hier der Fürst den Bürger veredelt, um schließlich vom Bürger, der die Möglichkeit einer freieren Entwicklung besaß, zurückzulernen. Am Hofe Ludwigs XIV. gibt es inmitten des strengeren Zeremoniells, das auch die dreimal in der Woche von sieben bis zehn stattfindenden „Appartements" auf das peinlichste regelt, eine freiere Gesellschaft, die sich zwischen drei und sechs Uhr beim Spielen und Musikmachen vereinigt — Madame de Sévigné beschreibt sie —, aber diese Form wird noch nicht fruchtbar, solange der Fürst ihr präsidiert. Erst demokratischeren Epochen, englischen Einflüssen bleibt es vorbehalten, die Zeit zwischen Dejeuner und Diner, die Fünfuhrstunde,



zu einer wirksamen Einrichtung auszubilden, in der die Förmlichkeit des Salons sich mit der Freiheit der Promenadenkultur zu einer gesellschaftlich ergiebigen Mischung zusammenfindet. Anregender dagegen war der Salon der Madame Rambouillet. Es ist die erste freiere Vereinigung bedeutender Köpfe, die ohne akademischen Zwang die alten Formen der „Symposionsköniginnen" zu den mehr koordinierten Gemeinschaften geistreicher Plauderer in den Zirkeln gesellschaftlich veranlagter Damen hinüberleiteten. Es ist bezeichnend, daß diese Anregungen nicht vom Hofe ausgingen, ja sich gleich von Anfang an in einen gern gesehenen Gegensatz zu den hohen Akademiebildungen setzten, die im siebzehnten Jahrhundert allerwärts und in allen Künsten und Wissenschaften die offizielle Organisation des Geistes darstellen, — Ideale, die einst an den Wänden der Raffaelschen Disputastanze im Vatikan gemalt waren, um jetzt im großen Stil von Paris Wirklichkeit zu werden. Das Hotel Rambouillet ist die Brücke von Italiens platonischen Akademien und geistvollen Konviten zur freien Konversation des folgenden Jahrhunderts. Es beherrscht vom Beginne des siebzehnten Jahrhunderts an das Pariser Geistesleben, Dichtervorlesungen, Rednerübungen, Konversationsetüden wechseln sich ab, eine Art freie Bühne der Akademie unter dem holden Regime einer Präsidentin, wird dies Haus die Stilbildungsschule für den edlen Begriff der urbanité, der hier geschaffen und sanktioniert wird. Die Höfischkeit beginnt sich von der Städtischkeit ablösen zu lassen. Noch im Salon des Fräuleins von Scudery sind wir an den Sonnabenden, da sie ihre Türen öffnet, Zeugen von Sitzungen, die bestimmten Themen gewidmet sind, und wenn die poésie galante zur Diskussion gestellt ist, scheinen die Fäden zur Symposionkultur der Alten noch nicht abgeschnitten, mit dem wichtigen Unterschiede, daß die Unterhaltung über die Liebe jetzt von Blicken und Anspielungen begleitet wird, die das theoretische Interesse nur galant vorschützen. Wieder beginnt auch hier die Form zu wuchern, die Schätzung des guten Stils treibt zur unnatürlichen Stilisierung, die Typen der précieuses ridicules und femmes savantes, denen eine ganze erzählende, lyrische, dramatische, ja lexikographische Literatur folgt, sind die barocken Ausläufer.

Das achtzehnte Jahrhundert führt den Salon auf die freiere Bahn, italienische Erinnerungen, die Gefahren der Frauenbildung sind überwunden, die Natürlichkeit findet langsam ihre bezaubernden Rhythmen in dieser Gesellschaft, deren Geist allein ihren Ehrenkodex formte. Die Herzogin von Maine, Madame de Blot und de Boufflers, die Marschallin von Luxemburg, die „Königin" de la Vallière, die de Beauvan,



die de Brionne und das grüne Kabinett der de Forcalquier, alle diese zahllosen Regentinnen des gesellschaftlichen Lebens, deren klassischen Lobgesang die Goncourts in ihrer „Frau des achtzehnten Jahrhunderts“ schrieben, sie zeigen die neue koordiniertere Form des anregenden Verkehrs, das Kunstwerk des großen Pariser bureau d'esprit mit den wechselnden Gesellschaftsreizen der grands und der petits jours, der Soupers, der Nuits, diese wunderbar glitzernde und sprühende Kultur des schönen und freien Zusammenseins von Menschen, die ganz Europa von hier bezog, wie es seine festlichen Gärten und Wasserkünste, seine Illuminationen und Soldatenschauspiele, seine Menuetts und Kontretänze nach diesem Vorbild einrichtete. Die Erweiterung des Typus geht schnell vonstatten. Große Finanzsalons, wie die der Damen de Pléneuf und de Reynière, schließen sich den Aristokratinnen an. Diese selbst dehnen die Gesellschaftsformen auf dem Wege des Spiels und der Maskerade nach der bürgerlichen Seite aus; wie die Höfe schon seit längerer Zeit durch die beliebte Form der „Wirtschaft“ ihre Geselligkeit lockern, so schildert jetzt ein Brief der d'Epinay anschaulich eine Gesellschaft, die Café spielt, um demokratisch sich zu erlustigen. Die „Empfänge auf dem Lande“ werden von der Marquise de Mauconseil eingeführt. Und keine geringere als die Herzogin von Choiseul bricht mit der steifen Zermonie der soupers priés mit festen Einladungen, um den offenen Tisch, der im Moment nach der Anzahl der zufälligen Besucher eingerichtet wird, an seine Stelle zu setzen. Das alte Diner mit der wohlberechneten Übertragung der Rangordnung auf die Tafelstühle hat sich in eine koordinierte, in eine konstruktive Form beweglichen, aus sich selbst wachsenden geselligen Verkehrs verwandeln müssen. Die blauen und grünen Farben des Milieus wechseln, die alten und neuen Sitten schieben sich ineinander. Der alte Convito hinterläßt seine rhythmische Geselligkeit dem Comment der Studenten und die Redespiele seiner Zeit klingen noch bis in den parodierenden Ton der literarischen Gesellschaft hinein, die Goethes Jugend umgab. Goethe erlebt noch ländliche Vergnügungen, in denen sich durch das Los Paare zur Liebe und gar zur Ehe im Spiel zusammenfinden. Wäre Lili nicht beinahe das Opfer einer Verwechslung traditioneller schäferlicher Verkehrsstile und der Form einer neuen schwärmerisch-romantischen Hingebung geworden? So schichten sich die Ablagerungen der Verkehrsstile durch das Leben. So wird die Salonform modellierbar erhalten von ihren ersten italienisierenden Versuchen bis zu den allerletzten Berliner Ausläufern, die unsere Eltern noch kannten, von den urbinatischen Prinzessinnen bis zu den Damen von Olfers.




Der gute Ton

Zwischen den ältesten höfischen Büchern der Gesellschaftskunst und den späteren Kundgebungen eines freieren Verkehrsstils stehen eine Reihe von überleitenden Schriften, die natürlich epigonenhaften Charakters sind. Auf der einen Seite die große Masse der Prinzenerziehungsschriften, Wagenseils und Chesterfields Bücher, die nicht mehr in der rohen Manier der ersten „Hobelbänke“, sondern in der Schulung französischer weltmännischer Eleganz auftreten, und auf der anderen Seite eine noch größere Anzahl allgemeiner Umgangslehren, Komplimentierbücher und Verkehrsfibeln, die vom alten Galateo über die vielgelesenen Bücher des Strozza oder de Gourney die Resultate dieser Kunst bis in die niedersten Schichten tragen und sich dabei häufig, nicht zu ihrem Nachteil, mit den ethischen Werken derselben Epoche berühren. Die Renaissancenachwirkung ist oft noch lange zu verspüren. Noch Mouton, dessen vielfache Sittenbücher in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erschienen, operiert mit Cicerozitaten, die er im Charakter der Zeit mit ungeheuchelter Gesellschaftsornamentik verbindet: man betrüget einen Menschen nicht, wenn man ihn kitzelt, wo es ihm sanft tut. Erst im neunzehnten Jahrhundert verschwindet der letzte Rest von Antikenbeschwörungen zur Besserung der Menschheit, und in C. F. Pockels Buch über Gesellschaft, Geselligkeit und Umgang von 1813 tritt mit einer gewissen ungebildeten Philosophieneigung das ethnologische Moment zuerst stärker hervor, jenes Zitieren wilder Völkerschaften zur Erklärung moderner Kultur, das in so vielen theoretischen und historischen Werken unserer Zeit für die guten Alten die schlechten Wilden einsetzte, ohne damit unser Heil irgendwie zu fördern. Knigges Umgangsbuch von 1788 bleibt der letzte bedeutende Ausläufer der Renaissancekunst. Es ist eine Ausarbeitung des Guazzo, dessen Schema noch durch allerlei neuere Kategorien, wie den Umgang mit Handwerkern, Buchhändlern, Kaufleuten, Juden, Tieren und vor allem mit sich selbst, bereichert wird. Knigges Ton ist ein klein wenig zynischer, weil er nicht so sehr aus Humanismus als aus dem Gefühl eines verfehlten Lebens schreibt. Sein Rat ist konstruktiver als der seiner Vor-



gänger, er nimmt die Konvention als notwendiges Übel und zielt mehr auf ein Retten als ein Schaffen des Glücks, ehrlich genug, lieber nüchtern als begeistert erscheinen zu wollen.

Diese Gruppe von Schriften stellt die Europäisierung des französischen Privatzeremoniells dar, es sind vielgelesene, heißverschlungene Schriften, unendliche Auflagen, die äußeren erhaltenen Symbole des gewaltigen Einflusses, den die romanische Erziehung über Paris in der Welt ausübte. Die Rhythmik der Visite, der Assembleen, der Audienz, der Mahlzeiten, der Gruß- und Kußformen, der „Manieren und Stellungen des Leibes" und der guten Air, an der über die Maßen gelegen ist, wird Gemeingut der Menschheit, eine selbstverständliche Kultur, die wir ebensowenig in der geringsten unserer Bewegungen missen wollen, wie wir sie niemals bewußt und absichtlich pflegen. Die Organisation des menschlichen Verkehrs setzt sich unter der zwingenden Erziehung dieser Formen millionenfach aus solchen Symbolen zusammen. Kein Gehen und Stehen, kein Handreichen und Gesichtsausdruck, keine sprechende Bewegung und Handlung in der Gesellschaft, die nicht aus der Rücksichtslosigkeit des Affektes zur Rücksicht, zur Uniform, zur Gleichmäßigkeit, zur Diskretion umgebildet wäre. In jeder Bewegung geht von der rohen Individualität genau so viel verloren, als der soziale Körper der Gesellschaft daran umzuformen hat, und in jeder Kultur dieser Bewegung liegt ein äußerst feines, taktvolles, vom Klima, Milieu, Temperament abhängiges Wägen der kunstvollen Konvention und der haltungssicheren Persönlichkeit. Das gesellschaftliche Genie findet in dieser Einheitsbildung auch die Auseinandersetzung mit dem modischen Wandel der Sitten, mit jenem unbemerkbaren stillen Gleiten der Formen aus den oberen in die unteren Schichten, aus der Vergangenheit in die Zukunft, um den versteinerten Rest alter Zeremonien zur rechten Zeit hinter sich zu lassen und neuen Lebensformen verständnisvoll sich anzuschmiegen.

Die Verbürgerlichung der Renaissanceformen hat keine so dokumentarische Literatur gefunden wie diese selbst. Hier und da bröckelt die alte Feierlichkeit ab, hier und da begeistert sich ein freier Schriftsteller für die Akademielosigkeit auch im menschlichen Verkehr, die Stunde des Tees gewinnt an Beliebtheit, alle freien Stunden, deren Vorzug die Unmöglichkeit festlicher Diners ist, erfahren ihre Ausbildung, die Routs, die kalten Büffetts, die jours fixes, die déjeuners dinatoires, die déjeuners dansants, die thés dansants, die Kränzchen und die Picknicks, die Kavalierbälle — alle Mischungen von Promenade und Visite, von Ball und Eßfreiheit, alles Irreguläre und Gegensatzreiche formt



sich seine Sitten, schon vom achtzehnten Jahrhundert ab von der Mode leicht bewegt, das Diner teilt sich in Einzeltische, die Reverenz wird durch die amerikanisch-englisch-demokratische Form des shakehand abgelöst, Rangordnung und Subordination wird verhüllt, die Mathematik des Verkehrs und die der Bewegungen erleichtert sich in die individuelle Kultur freier, aber sozial veredelter Menschen, die das Kunstwerk der Gesellschaft aus Teilnehmertum und Zuschauertum je nach Laune und Anregung immer wieder neu mischen. Die Einsamkeit, über die die Renaissancegesellschaft ein Gesellschaftsspiel machte, bleibt niemandem unbenommen, und die Gesellschaft selbst wird aus einem architektonischen Bau zu einem malerischen Quodlibet bunter, sich instinktiv schiebender Farben. Für das Menuett und den Kontre ist der Walzer eingetreten. Freifrau von Düring-Oetken hat vor einigen Jahren unter dem Titel „Zu Hause" die Sitten höfischen und privaten Lebens von heute geschildert, es sind wenigstens die Konturen für die schimmernde, reiche und wandelbare Pracht der modernen Gesellschaft, die unsere sensitiven Maler begeistert.

Bilder

Sehen wir die Bilder an. Der romanische Geist ordnet die Gesellschaft nach dem Muster der sacra conversazione, oder, richtiger, er ordnet umgekehrt diese göttlichen Figuren nach dem Muster der besten irdischen, tektonisch stilisierten Gemeinschaft. Noch lange Zeit sehen seine Interieurs der heiligen Wochenstuben wie Vorahnungen jenes französischen Zeremoniells aus, das unter dem Namen réception de ruelle die Dame des Hauses vom Bett aus in bewußter gesellschaftlicher Rangordnung Empfang und Konversation leiten läßt. Ein willkommenes Motiv für die stilisierte Festlegung der Gesellschaft findet man in den Darstellungen des Tafelzeremoniells, und zu unzähligen Malen begegnet in den Festbüchern und Stichen jene sauber geordnete Folge essender Menschen in ihrer Rangordnung vom Fürsten bis zum Diener, die eine „Tektonisierung" der Gesellschaft durch die Mahlzeit im höchsten Sinne der Renaissance wiedergibt. Wie der Dreikönigszug zum Ideal des Prachtaufzuges sich entwickelt, so sind das Abendmahl und die Hochzeit zu Kana als das Muster geordneter Tafeln von Lionardo, Andrea del Sarto, Paolo Veronese an die Wände der Refektorien gemalt worden, und sehr langsam erst bildet sich die freiere Auffassung des Motivs heraus, so wie sie in unseren Zeiten Gebhardt angestrebt hat.



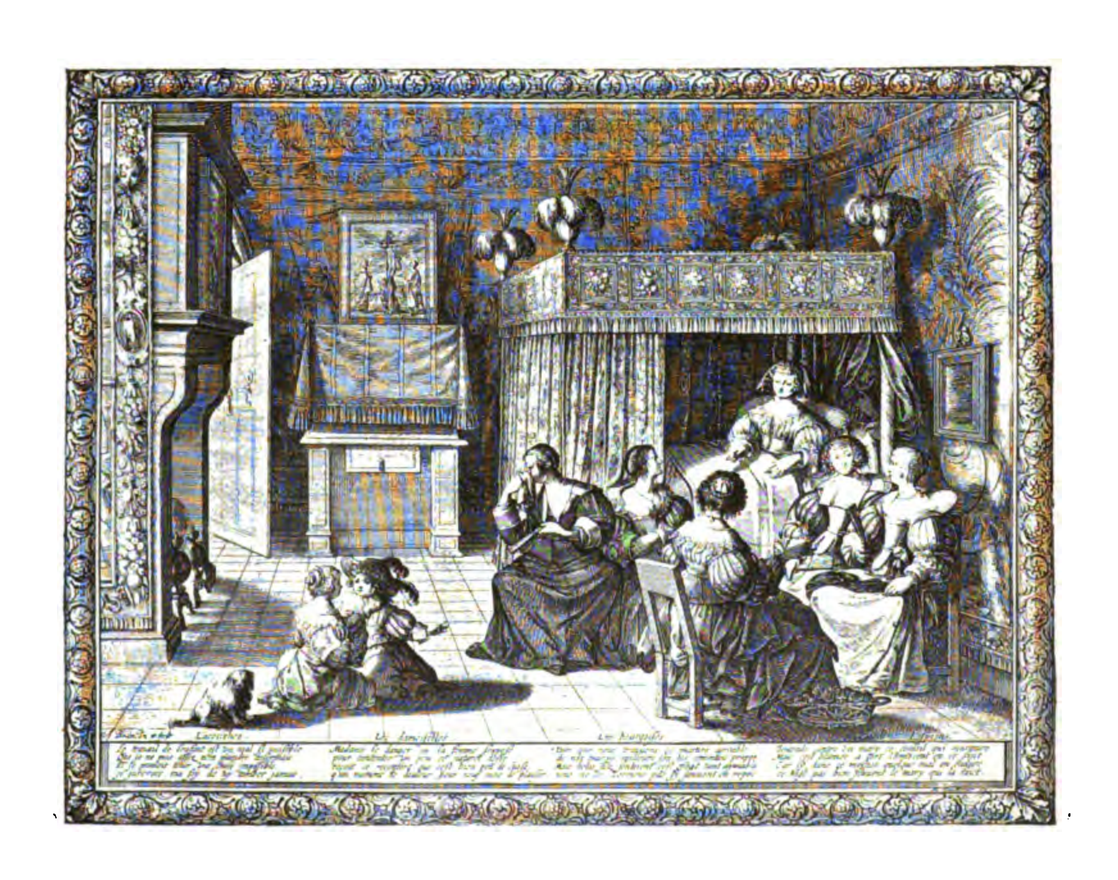
Die Wandlung ist im achtzehnten Jahrhundert zu beobachten. Ein Menschenalter vorher noch treffen wir auf den prächtigen Blättern der Lepautreschen Festbücher selbst im Freien, selbst zum Frühstück die regelmäßigen Tische mit ihren phänomenalen architektonischen Aufbauten und den Figuren und Lichtsäulen, die sich so stilvoll den beschnittenen Bäumen und terrassierten Böschungen einfügen. Jetzt aber, nach 1700, ist das Auge der Maler schon sensitiver geworden für die neuen Reize, die sich aus dem Konzert von Bäumen und festlichen Menschen ergeben, und die Watteauschule bringt zum erstenmal reine koloristische Genüsse bunt bewegter ländlicher Feste der oberen Klassen, welche die Kunst dann niemals wieder vergessen hat, bis zu den impressionistischen déjeuners à l'herbe. Der nordische Einfluß kam auch in diesen Dingen herüber. Die Niederlande hatten zunächst still und ganz privat, wie in einer Enklave der Kunstgeschichte, die feinen Linien erfaßt, die sich aus der natürlichen Bewegung bürgerlicher Menschen im Zimmer und im Freien ergaben, hatten die Profile konzertierender Damen vor der grauen Wand, zechender Bauern vor dem Grünen, plaudernder Bürger am üppigen Tische festgehalten. Die vlämische Welle brachte diese natürliche Rhythmik gen Süden. Sie aristokratisiert sich ein wenig, ja sie wird unter Rubens cytherisch galant, und bald ist der Boden der neuen Kultur gewonnen. Ohne Mißachtung der eleganten südlichen Schule wird nun die edle Natürlichkeit in der Gesellschaft von dem Maler, der vielleicht unmittelbarer als ein Schriftsteller der Umgangslehre wirkte, den Sinnen empfohlen. Lancrets Bild der Wintergesellschaft, Lawrences Salon, die Gesellschaftsbilder des Saint-Aubin, Moreaus und Eisens Stiche aus dem intimen Leben, Oliviers thé à l'anglaise, die ganze Gruppe der kleinbürgerlichen Chardin, Hogarth, Chodowiecki bringen uns auf einmal eine Darstellungskunst der Gesellschaft, die sich von allen Schematisierungen möglichst fern hält, ja sogar das alte Renaissancemotiv der steifen Mahlzeit vermeidet, im Tanz, im Handkuß, im Empfang, im Lesen und Spielen und Musizieren und Plaudern die neuen Themen einer freieren und ungebundeneren Bewegung findet. England gibt hier seinen wichtigen Einschlag. Wie Frankreich im siebzehnten Jahrhundert Italien in sich aufgenommen hatte, so amalgamiert es sich jetzt mit englischer Kultur — in allen Sachen des Geistes und der Kunst. Und wie Italien einst nur durch Frankreich europäisch wurde, so zeigt sich jetzt ebenfalls England erst durch den Pariser Mitschwung fähig, dem Kontinent seine Kultur zu geben, bis es schließlich so selbständig wird, daß beim Nachlassen der französischen Kraft auf den bereits geebneten Wegen die nordische,



GHIRLANDAJO, MARIÄ GEBURT. FLORENZ, CHIESA S. M. NOVELLA



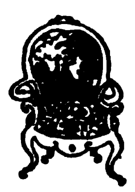
FAMILIENTAFEL — AUS EINEM ALTEN TRANCHIRBUCH UM 1650



ABRAHAM BOSSE, EMPFANG IM BETT
STICH AUS DEM 17. JAHRHUNDERT



gänzlich unitalienische, bürgerliche und koordinierte Gesellschaftsform, die nicht mehr aus dem Konvito, sondern aus dem Klub sich entwickelt, dem übrigen Europa mitgeteilt werden kann.



Die neue Gesellschaft

Ich verweile noch etwas bei diesem englisch-französischen Gewebe der Verkehrsformen, das die Ideale moderner Zeiten zuerst zeichnete. Der „Spectator", die wichtigste der englischen Wochenschriften, die im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts erschienen, in dem man das prächtigste Material über ernste und vor allem närrische Klubs des damaligen Londons findet, konstatiert für das private Leben die Einführung des Bettempfanges aus Frankreich nach England. Man wird sich bei dieser Gelegenheit klar, wie wenig zeremoniell im Grunde diese ruelle war, die kleine Verkehrsstraße am Bett der Gastgeberin, die oft für politische und private Entscheidungen in den französischen Salons wichtiger wurde als die Öffentlichkeit. Sie stellt zuerst unter den Regeln der Zeremonie, dann immer freier, den Übergang zu einer intimeren, ganz persönlichen Unterhaltungsform dar, bei der der Thron durch das Lager, der Festsaal durch das Schlafzimmer ersetzt wird, und nicht ohne pikante Nebenbedeutung ein Milieu, das vorher den Ungeweihten verschlossen war, jetzt nur den Kreis der Geweihten erweitert. Die Alkovenzubauten des Schlafzimmers, andere Formen der réduits, die das achtzehnte Jahrhundert einführt, sind die Anzeichen nicht einer Ausbreitung des Zeremoniells, sondern seiner Intimisierung. So konnte die ruelle, eine Art liberté à la campagne in der Stadt, über den Kanal wandern, wo man die freieren Verkehrsformen fanatisch liebte.

Die Mitarbeiter des „Spectator" geben dafür genug Beispiele. Sie hassen selbst das allgemeine Gespräch, bei dem nichts herauskäme, sie ziehen die Unterhaltung zu zweien allen anderen vor. Die Harmonie der Konversation wird dringend verlangt im Gegensatz zu den etwas tumultuarischen Gesprächen, die in den Übergangszeiten des Pariser Salons nicht geleugnet wurden. In einer anderen englischen Wochenschrift, ich glaube im „Tatler", wird einmal nicht sehr witzig, aber doch



charakteristisch der Vergleich einer wohlgestimmten Gesellschaft mit der schönen Partitur einer Kammermusik (der alten englischen Spezialität) aufs genaueste bis in die Farben der einzelnen Instrumente durchgeführt. Man liest Satiren auf die Provinzler, die noch so unfrei in ihren Bewegungen sind, daß ein höflicher Dorfjunker in einer halben Stunde mehr Verbeugungen macht als ein Hofmann in einer Woche. Man erkennt im Meublement, das die latenten Linien einer Gesellschaft zeichnet, die neue Freiheit, jenes leichte Indiehandnehmen der Stühle, das durch die allmähliche Emanzipation der Sitzmöbel von der Wand erst möglich geworden, hier jeder festen Anordnung spottet und vom Zweck des Augenblicks bestimmt wird. Nichts lächerlicher als Kommandierungen, militärisches Stehen, marionettenhaftes Causieren. Einmal wird der steife Fächergebrauch in einer Unterrichtsparodie persifliert mit den Kommandos: 1. Präsentiert euren Fächer; 2. Offnet; 3. Löset; 4. Strecket; 5. Ergreifet; 6. Schwingt, wobei das Schwingen in zorniges, bescheidenes, furchtsames, verwirrtes, lustiges und verliebtes zerfällt.

Die moralischen Wochenschriften, die dem englischen Einfluß den leichtesten und angenehmsten Weg in den Kontinent eröffneten, die ins Französische und ins Deutsche auf der Stelle übersetzt wurden, lehrten die neue Welt des Verkehrs, den common sense in der Kunst der Zeremonie und die Freiheit des Bürgers in der selbstgebildeten Genossenschaft unseres Verkehrs, unterhaltsamer als alle methodischen Werke, freie Lehren, die von Addison und Steele unmittelbar zu den Rationalismen der Chodowiecki und Lichtenberg überzuführen scheinen. Im Göttinger Taschenkalender von 1779 und 1780 finden sich Monatskupfer des Chodowiecki, die in Beispiel und Gegenbeispiel „Natur“ und „Affektation“ in allen Lagen des Lebens schildern, beim Unterricht, bei der Konversation, beim Beten, Spazierengehen, Grüßen, Tanzen, beim schlechten Wetter, in der Manege, vor der Kunst und der Landschaft: da sieht man die schöne ungezierte und die unschöne gezierte Rhythmik des Körpers, für deren konvulsivische Viperlinie, zärtliche Konkavität und phrygische Beugung der phantasiereiche Lichtenberg im Text es nicht an kräftigen Interpretationen fehlen läßt, ein Bilderlesen, das er im Jahre 1781 bei Erklärung der Chodowieckischen Heiratskupfer noch übertrifft: „Leichtere Schlangenlinie der flüchtigen Jugend“ gegen das „gesetztere Zickzack des reiferen Alters“ oder der „Odenschwung“ gegenüber dem „Volksliedchen“ und der Brautmutter, einem „schweren Stück holländischer Prosa“.

Die falsche Glückseligkeit, heißt es einmal im „Spectator“, ist in großem Gedränge und zieht gern aller Augen auf sich. Sie prahlt bei



Hofe und in den Palästen, bei den Schauspielen und großen Zusammenkünften und ist nur dann vorhanden, wenn man auf sie sieht. Die wahre Glückseligkeit hingegen ist von stiller Art, sie ist eine Feindin der Pracht und des Lärmens, sie liebt den Schatten und die Einsamkeit.

Rousseau

Von allen Schriftstellern, die zugunsten oder ungunsten des städtischen Verkehrs in Frankreich schrieben, von all diesen geistvollen Ethikern, die in der geschliffensten Sprache Kultur und Natur auf ihre Tugenden und Laster prüften und in Wahrheit die Prismen des Salons in der Sonne des Landes glitzern ließen, um durch das Spiel ihrer Farben und Flächen hindurch die Stille der Natur zu betrachten, bleibt der berühmteste, Rousseau, der markanteste. Er ist der Herold der englischen Glückseligkeit, die er in französischer Eleganz zu rühmen weiß. In seinen Werken rollen sich die Vorhänge vor zwei Theatern auf, deren eines die absterbende zeremonielle Form des Verkehrs, deren zweites die neuen, schwer zu definierenden, aber durch alle Phasen der Sentimentalität und des Romantizismus dennoch stark aufwachsenden Wünsche eines konstruktiveren Rhythmus in der Geselligkeit zeigen. Dort auf dem Theater der Konvention sieht man die alte Höflichkeit, die nur das Äußere, das Uniforme, das Gattunghafte der Menschen entwickelt, um den Verkehr in Form bringen zu können. Der Jurist tritt als Kavalier auf, der Finanzier als Grandseigneur, der Bischof spielt den Galanten, der Höfling wird Philosoph, der Staatsmann Literat, und indem alle wahre Natur zu Hause gelassen wird, zieht man in diesem Parke stilisierter Menschlichkeit die geraden Alleen und absteigenden Terrassen. Man erschöpft nichts, um nicht langweilig zu werden; man liebt die Form des Ausdrucks, um sich durch den Inhalt nicht stören zu lassen; man urteilt, scherzt und causiert, ohne verantwortlich zu sein. Feste Diners werden arrangiert, denen als einzige Dame die Frau des Hauses präsidiert; geschlossene Abendgesellschaften finden statt, in denen der Zirkel der chroniqueurs scandaleux vorher bestimmt ist. Alles geht nach Regeln, das Benehmen, der Besuch, die Markierung des Besuchs, die Anrede und das Lebewohl, die Frage nach dem Befinden, selbst die Trauer. Alles hat seine abgemessenen Stunden und Tage, bei allen Personen gleich — „alles bewegt sich wie ein im Marsche begriffenes Regiment in gleichem Takte."

Die andere Bühne — auch sie ist bei Rousseau eine Bühne — zeigt die neue, die englische, die freie Verkehrswelt der Zukunft. Da sind die Morgenstunden à l'anglaise, die nach langen konventionellen Tagen endlich einmal wiederkehren, diese leichten Formen des wohligen Beisammenseins, der Sammlung, der Einkehr — von deren Wonne so wenige,



niemand in Frankreich noch eine Ahnung hat. Ein Stübchen hat Julie mit doppelten Fenstern nach den Weinbergen und nach dem Garten hin, wo die intimen Mahlzeiten eingenommen werden, denen nicht einmal die Diener beiwohnen. Sie wiederholen sich nicht zu oft, da die stete Behaglichkeit an Kraft verlieren würde. Sie sind die Feste im Hause, aber Feste, nicht um den Alltag mit der Zeremonie zu krönen, sondern um die Zeremonie durch die Intimität sonntäglich abzulösen. Rousseau ist der Apologet des Frühstücks. Das Frühstück, ruft Frau von Wolmar aus, ist so recht eigentlich das Mahl für Freunde: die Diener sind davon ausgeschlossen, kein Überlästiger kann dabei erscheinen. Man spricht offen seine Gedanken aus, enthüllt alle seine Geheimnisse und gebietet keiner seiner Empfindungen Schweigen. Es ist fast der einzige Augenblick, wo es gestattet ist, das zu sein, was man ist. Weshalb währt es nicht den ganzen Tag!

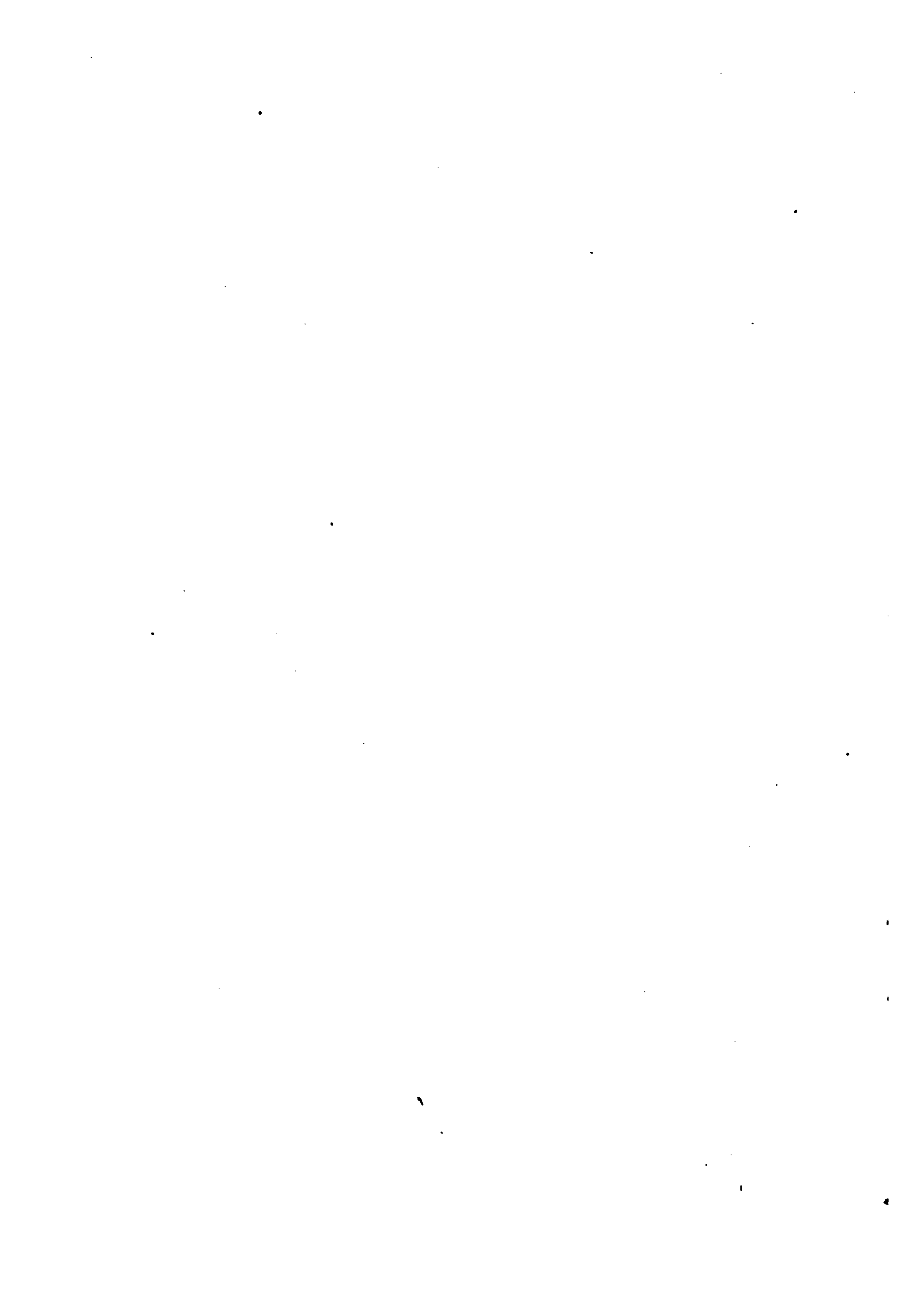
Die Gesellschaft verliert für diese Naturen den Charakter der Gesetzmäßigkeit. Der Giardinetto wird zum englischen Park, und nur ein notwendiges Stück von seiner Kultur bleibt dicht am Hause liegen, wo es vom festen Bau zur Naturfreiheit in einer persönlichen Form überleitet. Anfangsbildungen, Schlußbildungen, die starken Akzente haben ihren scharfen und traditionellen Rhythmus, dazwischen wogt die veredelte Prosa. Man stellt sich vor, man begrüßt, man empfiehlt sich, man ordnet sich ein, aber keine Königin des Festes befiehlt uns mehr eine Disziplin, deren Schule wir längst im Blute tragen. Die einzige Ordnung, die man liebt, ist „das wohlberechnete Ineinandergreifen der Laune des Schicksals und der Handlungen der Menschen, die mir ebenso viel Freude gewährt als die schöne Symmetrie in einem Gemälde oder die gute Aufführung eines Dramas." Man beobachtet. Aus einer festen Organisation ist die Gesellschaft ein Schauspiel geworden, dessen einzige Subordination die Stufenfolge der Fähigkeiten ist, zu sehen, betrachten und genießen zu können.

Die freie Gesellschaft hat keinen Kodex gefunden. Sie reizt nicht zum System, weil sie selbst es verachtet. Sie wandelt sich mit uns, mit den Zeiten, mit den verschiedenen Temperamenten, die bald in angeborener selbstverständlicher Formenkultur sich wiegen, bald die neuen Zusammenhänge übereifrig in die Tat umsetzen, bald aus Stilgefühl das Alte um seines historischen Duftes willen nicht ungern pflegen. Sie spiegelt sich und wandelt sich in den Dramen, die aus modernen Gemeinschaftsidealen gewachsen sind, in den Bildern, die das Fluidum der Gesellschaft von der Linie der Konversation, von der Farbe der Kleider, vom Reflex der Beleuchtung her zu fassen suchen, sie zieht

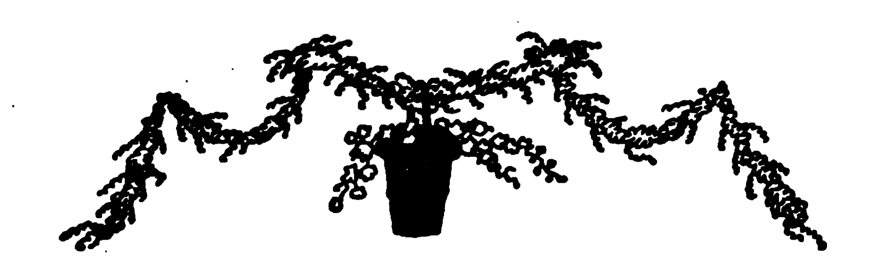


sich durch die Romane, Essays, Briefe, Improvisationen, Skizzen, die dem Spiel moderner Gesellschaftskräfte folgen. Die Almanache, die feinen älteren Modejournale, die Kalender — dort sind die Wünsche für den modernen Verkehr formuliert, die neue Rhythmik der Tagesstunden, die ganze freie Kultur der flüssigen Mahlzeiten, Tee und Kaffee, gegen die steifen und festen Eßzeremonien. Der Gesellschaftsessay wird eine Literaturform. Das späte Aufstehen, die Verschiebung der Mahlzeiten, der Zusammenstoß von Spät und Früh in der Nacht, die wohltätigen Karlsbader Frühstücke, der Berliner Tee um sieben Uhr, die Theorie der Anreden, die Formen der Monarchenbegrüßung, alle „praktischen Schritte zur Erleichterung des gesellschaftlichen Umganges in Deutschland" bis zum Aufruf, durch Subskription das Hutabnehmen abzuschaffen, — das sind die Themata dieser unzähligen Versuche, um 1800 herum die neuen Formen des Verkehrs zu bilden. Bisweilen von Geist sprühend, leiden diese Kulturskizzen der Almanache dann wieder an einer gewissen Handwerklichkeit, künstlich zarte Gebilde auftreiben, das Organische plötzlich nehmen zu wollen, vergleichbar den damals in London verbreiteten Reptonschen Gartenbau-Ziehbildern, die die Natur „vor und nach der Verschönerung" zeigen. Doch war der Gesellschaftsessay keine überflüssige Arbeit. Diese impressionistische Gattung der Zeremonienschilderung, die jetzt für die alten dickleibigen Codices oder höfischen Dialoge eintritt, hat langsam, wie alles englische Moral-Wochenschriftliche, die Haltung der Bürger leichter gemacht, ihnen Vertrauen gegeben und gute und schlechte Muster vorgedichtet. Gegen die Schule der Renaissance war diese Methode wohl etwas trivialer, aber doch freundschaftlicher, und, indem sie selbst das Prinzip der unbedingten Autorität vermied, hat sie das ihre dazu geleistet, die Gesellschaft langsam aus einer Monarchie in ein Parlament zu verwandeln.







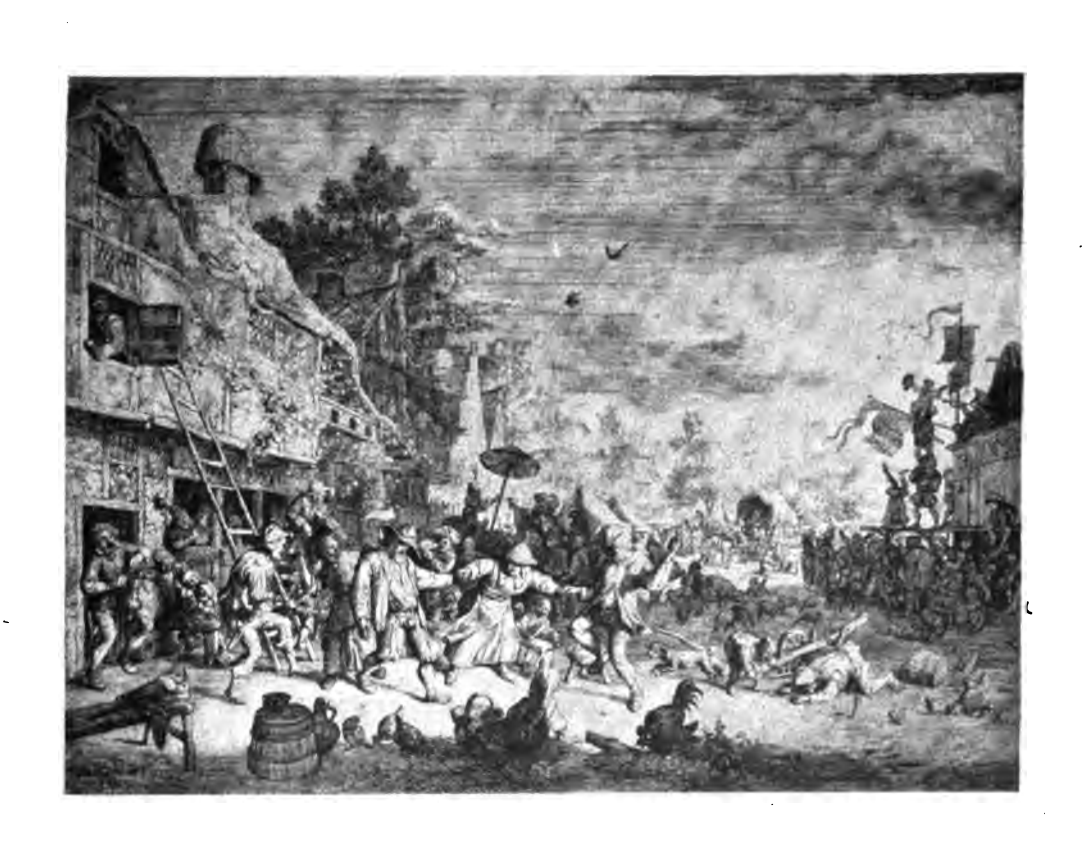


Den Unterricht dieses Lehrers erleichterte jedoch ein Umstand gar sehr: er hatte nämlich zwei Töchter, beide hübsch und noch unter zwanzig Jahren. Von Jugend auf in dieser Kunst unterrichtet, zeigten sie sich darin sehr gewandt und hätten als Moitié auch dem ungeschicktesten Scholaren bald zu einiger Bildung verhelfen können. Sie waren beide sehr artig, sprachen nur französisch, und ich nahm mich von meiner Seite zusammen, um vor ihnen nicht linkisch und lächerlich zu erscheinen. Ich hatte das Glück, daß auch sie mich lobten, immer willig waren, nach der kleinen Geige des Vaters eine Menuet zu tanzen, ja sogar, was ihnen freilich beschwerlicher ward, mir nach und nach das Walzen und Drehen einzulernen.

Wahrheit und Dichtung IX



DEBUCOURT, PROMENADE IM PALAIS ROYAL



CORNELIS DUSART: DORFFEST


DER
GESELLSCHAFTS-
TANZ

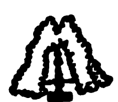


Eine Rüpelei

IM „HANNOVERSCHEN COMPLIMENTA-rius“ ist vor etwa zweihundert Jahren folgendes zu lesen gewesen:

Ein höfflicher Gesell, der ließ den Magen speyen,
Besudelte sein Kleid und wollte gleichwohl freyen.
Riltz, schrie sein Magen, riltz, Jungfer hört mich an,
Wollt Ihr mein Ehweib seyn, ich Riltz bin Euer Mann.
Riltz kömmt auf einen Tantz, die Jungfer wolte weichen,
Er aber zog sie fort und ließ den Spielmann streichen.
Schrey lustig, Riltz, frisch auf, da sah man tolle Sprüng,
Er flog bald auf, bald ab und machte Wunderding.
Bald drehet er sie um und rieß sie bei den Armen,
Daß man sich herzlich must ob ihrer Noth erbarmen.
Mich wundert, daß der Arm ihr im Gelenke blieb.
Bald hub er sie empor, daß man ihr — was uns lieb
Zu sehen, ziemlich sah. Bald trieb er sie im Kreyse
Wie einen Bären um . . .

Italien hat seine Frührenaissance des Tanzes hinter sich, Frankreich bewegt sich in den gemessensten Menuettschritten, Deutschland bereitet sich erst zum europäischen Tanz vor. Der Walzer mit Armdrehungen ist vorhanden, aber noch grausames Rohmaterial, noch ahnungslos, daß aus ihm einst durch französische Kultur ein Welttanz entstehen wird. Zwischen Volkstanz und Kulturtanz ist ein tief empfundener Riß, bisweilen gelingt es den Abgrund zu überbrücken und Volkstänze in den Salon aufzunehmen, die meisten aber werden als Rohmaterial verschwendet, nehmen barbarische Formen an, und lassen sich den Spott der mondänen Tänzer gefallen.



Volk und Salon

In dem Augenblick, da wir vor die Organisation des Gesellschaftstanzes gestellt werden, taucht diese Frage auf: Ist der Gesellschaftstanz ein bloßes Rhythmisieren des mondänen Verkehrs oder ist er ein Stilisieren des Volkstanzes? Sind die Volkstänze das Ursprüngliche, das Eigentliche und hat der Salon nur ihre Formen verfeinert? Nun, es ist hiermit wie mit der Liedmelodie. Auch sie kommt vom Volke, von den Wiesen, aus den Hütten. Aber die taktmäßige Monodie ist dennoch nicht aus ihm einfach organisch herausgewachsen, sondern die Kultur, die verfeinerte Kunst war eines Tages reif zur Monodie und zur Arie, und da nahm sie die Anregung und das Material vom



Volke. Das Lied wäre niemals nur durch das Volk zum heutigen Kunstwerk geworden, aber vielleicht ganz allein durch die Gesellschaft. Jedenfalls geschah es so am besten, wie es geschah. Der Knabe pflückte das Röslein und stellte es in die Vase.

Man sieht, daß die Verhältnisse angenehm verwickelt liegen. Das Volk, das spanische, das deutsche, das französische, das italienische, das englische, tanzt seine uralten, unmerklich sich verändernden, sich verrohenden, sich abschleifenden Tänze. Indessen entwickelt die Gesellschaft aus ihrem Verkehr heraus ihre ersten allgemeinen Tanzformen, die vom Volke gänzlich abstechen: die Pavane und die Courante sind nichts als ein besseres spazierengehendes Paar. Die erste Renaissance kennt keinen Volkston. Aber der Rhythmus, der sich im stilisierten Verkehr bildet, öffnet die Sinne für den uralten Rhythmus des Volkstanzes. Takt, Schritt, Figur hat bei den Bauern von Poitou eine merkwürdige Form — man sieht sie sich an, überlegt, gestaltet, schleift, stilisiert und macht daraus das Menuett. Aus englischen Reihentänzen macht man den Contre. Aus deutschen Drehern den Walzer. Nicht zufällig wird das Volk an dieser und jener Stelle von der Gnade des Salons bestrahlt, sondern es schließt sich an diesen Punkten ein notwendiger elektrischer Strom, Bedürfnisse der Gesellschaft treffen sich mit lebensfähigen Formen des Landes, durchgearbeitete Typen der Natur sind reif für die Kultur. Es ist eine organische Geschichte von Werbungen, die der sich rekrutierende Salon unter den Landtänzen vornimmt. Aller Impuls, alle Gestaltungskraft geht vom Salon aus.

Ich erwähne diesen Verlauf, um zu begründen, was am Volkstanz interessant und namentlich was uninteressant ist. Man verfängt sich in einem wirren gehäuften Material ethnologischer Merkwürdigkeiten, wenn man, um das Bild des Gesellschaftstanzes zu gewinnen, in allen Dörfern und Schenken herumsucht, wie da gesprungen und geschleift wird. Philologische Naturen, wie Böhme in seiner „Geschichte des deutschen Tanzes“, mag es interessieren, alte Bauerntänze, den Drotter und Feyerltanz, den Zäuner und Firlefanz, den schwarzen Knaben, Bettlertanz, die schöne Müllerin und den Schmoller, zu sammeln und durch die Zeiten zu verfolgen, wie die Innungen in Bayern und die Landleute in der Pfalz gehopst sind. Für den Kunstliebhaber werden diese Dinge stark an Bedeutung zurücktreten. Er geht von den Gipfeln mit seinem Blick in die Täler, die Straßen interessieren ihn, auch ihre Anfänge, aber alles, was unten bleibt und roh, ohne Zusammenhang, ohne Klarheit verharrt, scheidet für ihn aus. Die Fabel von der notwendigen Psychologie des Volksmäßigen existiert längst nicht mehr. Alles, was



war, ist psychologisch, Höhe und Tiefe, Kultur und Barbarei. Aber innerhalb des Psychologischen gibt es Vervollkommnungen, Organisationen, menschliche Werke — und zu ihnen zieht es uns. Ein Marcel, der sich an einem Menuettpaar entzückt, geht über hundert tanzende Dörfer.

Ein Panoptikum

Indem wir nun uns entscheiden, nur Kulturmaterial, nicht Rohmaterial des Tanzes zu betrachten, bleibt eine Fülle von Tatsachen beiseite, die von Tatsachenforschern gesammelt und gesichtet ist oder noch werden wird. Vielerlei stellen wir in ein Panoptikum. Zuerst alle die Barbarismen des Tanzes, die Bizarrerien à la Narrenschiff, das Gigerltum jeder Mode, die Roheiten ursprünglicher oder degenerierter Art. Alle die guten alten Deutschen, die eine Stirn wie gebackene Birnen oder Ackerfurchen haben, das offene Maul, als ob sie gebratene Tauben fangen, die blöken wie Veitshündchen und die Lippen spitzen, als ob sie saure Holzäpfel gefressen, die den Ameisenbauch gewaltig vor sich wegstrotzen und sonstige übelständige Tanzmanieren für gut halten. Es ist schön, daß sie gewesen sind. Wir stellen zu ihnen alle die unzivilisierten, auch an Höfen proletarischen Tänzer aller Zeiten und Länder, welche sich nach dem Muster des schönen mitteldeutschen Verses des Burkart von Hohenvels bewegen:

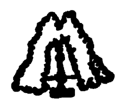
> Wir sun den winter in stuben enphahen,
> Wol uf, ir kinder, ze tanze sun wir gahen,
> volgent ir mir,
> so sun wir smieren
> und zwinken und zwieren
> nach lieplicher gir.
> Schone umbeslifen und doch mit gedrange.
> Breste uns der pfifen, so vahen ze sange,
> respen den swanz:
> so sun wir rücken
> und zocken und zücken,
> daz eret den tanz.

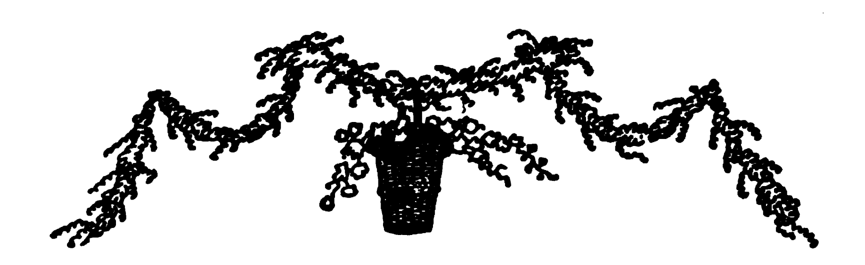
Zu diesen wilden Völkerstämmen, die sicherlich ganz und gar ausgestorben sind, stellen wir die schlechten Tanzlehrer, wie sie einst in Leipzig im Nebenberuf als Handwerksgesellen, Kaufmannsjungen, Studenten, Mägde und Holzhacker herumliefen. Auch sie sind sicherlich von der Kultur hinweggefegt. Und noch eine Sorte schlimmster Proleten stellen wir dazu, die Tanzfeinde, deren weise Äußerungen man einst sorgsam gesammelt hat, und mit deren Widerlegung man einst Hunderte kostbarer Seiten vollschrieb. Es ist eine stattliche Zahl von frühesten Zeiten bis fast in unsere hinein, grämliche und spintisierende



Leute von einer verdächtigen Moral und lasterhaften Tugend, die in der schlechten Luft des Zimmers nicht mehr die Kunst des Tanzes sahen, die wegen einiger wohlgeformter Beine um ihr Seelenheil Angst bekamen, die wegen einiger Verrohungen in trunkenen Stunden nicht die feineren Gifte der Sinnlichkeit, die Feinheit und Süßigkeit dieser höchst zivilisierten Gifte merkten oder zugaben oder lieben konnten. Die Besseren von ihnen bewiesen aus der Hygiene, daß die Kunst des Menschen eine Sünde sei. Die Beschränkteren bewiesen es aus der Bibel. Sie überlegten sich jahrhundertelang, welche Tänze heilig und welche unheilig seien. Es war eine gewaltige Wissenschaft, sehr ehrbar und sehr gelehrt. Wie schön, daß man wenigstens einige heilige Tänze rettete; und wie geistvoll begründete man sie! 1754 noch schrieb einer die „Narren-Kurtzweil, d. i. Greuel des Tantzens". Er widmete seine Schrift keiner liebreizenden Prinzessin, keinem durchlauchtigen irdischen Herrn — er widmete sie Jesus. Und wir lesen da: „Vom Herrn Tauffer Joanne, dem Vorläufer Christi, des Welterlösers, bezeugt das Evangelium, daß als Elisabeth, seine Mutter, von Maria der seeligsten Jungfrauen besuchet wurde und diese Elisabeth grüßte, er im Leib derselben aufgehupft habe: welches wohl auch ein heiliger Tanzsprung ware, weilen er durch die Mutter Gottes selbst ist veranlasset worden." Mögen sich alle diese gut mitsammen vertragen, die Tanzteufel und ihre Beschwörer.

Doch ich eile der Kultur des Tanzes entgegen. Schlingt euch weiter, ihr lieblichen Dorflindentänze und ihr wackeren Hochzeitsreigen, die ihr unverändert eure einfachen Sitten bewahrtet, bis ihr im Taumel verginget oder der Tanzmeister des Hofes euch auf das Parkett oder auf die Bühne verpflanzte! Wo es das Schicksal wollte, werden wir euch wiedersehen, und dann zieht ihr die große Straße mit hinauf, die Heerstraße der europäischen Tänze. Aber ich kann euch nicht alle nennen und beschreiben, denn ihr langweilt mich mit eurer primitiven Lyrik und barbarisch herzlichen Monotonie. Laßt euch von Kindergärtnerinnen sammeln, verschönt die Briefe der Reisenden, gebt den Kostümiers billige Muster, sterbt aus — ich habe Kultur getrunken und will weite, unendliche Wege der Menschheit gehen, darin ehrlich genug, daß ich kein Kind mehr sein kann und selbst das Kindliche ganz als Vervollkommnung empfinde. Es ist uns bei der Strafe des Orpheus genommen, rückwärts zu sehen.





Verkehr und Tanz

Ich eile der Kultur entgegen. Zwei große Gruppen von Tanzkultur habe ich unterscheiden gelernt, deren Trennung ich durchführen möchte. Hier der Gesellschaftstanz, in dem man sich selbst tanzt — dort der maskierte Tanz, in dem man einen anderen tanzt. Jener keimt unmittelbar aus dem Verkehr, dem Zusammensein an sich, dieser bringt das Motiv der schönen Lüge hinzu. Die Verstellung bei jenem ist differenzierter und seelischer, bei diesem ist sie stofflich reicher und entwickelungsfähiger — denn man kann sie auf die Bühne verpflanzen. Süße Verstellung bleibt es auch bei jenem; denn wenn man sich selbst tanzt, tanzt man seine zartesten rhythmischen Regungen, seine stilisiertesten Gefühle und Bekenntnisse, seinen Körper als Seele und seine Seele als Körper — man tanzt die Kunst, die das Leben nicht brauchen kann und dennoch sehnsüchtig herbeiwünscht. Man tanzt die unwirkliche Wahrhaftigkeit losgelöster gesellschaftlicher Ideale, nichts als schönen stummen Verkehr, nichts als Symbole der Sympathie und Hochachtung und Eitelkeit und sozialer Rhythmik.

Der Gesellschaftstanz ist die verdichtete Form der Gesellschaftskunst, seine Figuren und Schritte sind die Bewegungsrhythmen der wachsenden Verkehrsformen, auf Stil und Einheit gebracht. Die Renaissance sieht den Verkehr als organisiertes Königtum an, und ihr Tanz ist eine Rangordnung vortanzender und nachtanzender Paare. Die Gruppe tanzt allein. König und Königin präsidieren dem Ball. Schichtwechseltänze, in denen der bleibende Herr eine neue Dame, die bleibende Dame einen neuen Herrn wählt, sind die Kette, in denen sich die Mitglieder des Balles in subordinierter Folge aneinander schließen. Noch einmal verdichtet sich der französische Volksreigen zum Einzelpaartanz im Menuett. Im englischen Contre aber erwacht die neue Zeit. Demokratische Strukturen der Gesellschaft spiegeln sich wieder. Alle kommen jetzt gleichberechtigt an die Reihe, und, wie Meleaton pries, die Ersten werden die Letzten, die Letzten die Ersten. Das strenge Frankreich



versucht noch einmal die destruktiven Tendenzen aufzuhalten. Der Contre wird hier zum festgelegten Cotillon mit bestimmter Paarzahl. Aber der moderne Rundtanz führt die Schlacht, die der Contre begann, zu Ende. Jeder kann mit jedem tanzen. Alle können zugleich tanzen. Die Gesetze der Höflichkeit ergeben sich von selbst. Kein Paar ist an das andere gebunden. Die Tanzkarte wird zu einer parlamentarischen Rednerliste. Die Geschäftsordnung gestattet jedem das Wort. Sieger ist der Liebenswürdigste und Geschickteste. Er wird Vortänzer, nicht mehr der Edelste von Geblüt.

Dies ist die rohe Linie der Stilgeschichte des Gesellschaftstanzes, die natürlich nicht gerade läuft. Oft geht sie seitwärts, oft spaltet sie sich, oft wendet sie sich auch ein Stück zurück. Aber diese Richtung hält sie im ganzen ein, weil sie nichts gegen die Verkehrsformen der Gesellschaft unternehmen kann, sondern immer die Seele dieses Verkehrs sucht und ihr künstlerische Form gibt. Auch ohne daß starke Persönlichkeiten eingreifen, ist sie sensitiv genug, allen gesellschaftlichen Regungen spürend nachzugehen, sich von ihnen anregen zu lassen, ihren Keimen einen Boden zu geben, ihre Ideale bis zur letzten Reife zu pflegen, ja sogar — Ventile zu öffnen.



Tanzbücher

Die Dokumente der Tanzgeschichte sind Lehrbücher, Historien und Bilder. Die Lehrbücher sind das ergiebigste. Vom fünfzehnten Jahrhundert an geben sie eine Projektion der herrschenden Tänze und der Bewegungen in den Köpfen der Tanzmeister. Die Tanzmeister, die diese Bücher schreiben, sind in den seltensten Fällen auf der Bildungsstufe, die ihr schönes Material fordern könnte. Einige, wie Rameau im achtzehnten oder Cellarius im neunzehnten Jahrhundert, haben etwas esprit de Paris in sich aufgenommen und tragen ihrem Gegenstand einige Empfindung zu, kennen auch die allgemeinen Formen eleganter Sprache. Die meisten sind bessere Handwerker ihres Faches, sie zeichnen bestehende Bräuche auf, geben etwas Erfahrung aus ihren Unterrichtsstunden



hinzu, im schlimmsten Falle schielen sie nach der ästhetischen oder gar ethischen Seite hin. Das wissenschaftliche Gefühl des Ausbaus eines Berufes ist ihnen fremd, sie sind oft neidisch und furchtsam vor der Konkurrenz, und wenn sie andere zitieren, geschieht es in der Regel aus Bequemlichkeit oder Rechthaberei. Diejenigen, die kräftigere Erfinder oder wenigstens Empfinder waren, wie Beauchamps oder Marcel, haben gar nicht geschrieben. Eine ganz vereinzelte Erscheinung ist der alte Abbé Arbeau, der ein merkwürdiges und nicht unpersönliches Buch über den Tanz im sechzehnten Jahrhundert niederschrieb, aber nicht selbst herausgab. An Geist und Gefühl übertrifft alle Noverre, der berühmte Verfasser der Briefe über den Tanz zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts — aber gerade dieser gab kein Lehrbuch, sondern nur Essays im Plauderstil seiner Epoche. Und ähnlich trifft man elegante Äußerungen über den Tanz und seine Schwesterkünste in mehreren ästhetischen Briefen dieser Zeit, in Memoiren, in Privatkorrespondenzen, alles angenehme Spielereien wandernder Geister, die sich von der Methode fern halten und darum dem Historiker weniger Stoff zuführen.

Die alten italienischen Tanzbücher haben noch höfischen Charakter, besonders Caroso und Negri neigen zur bibliophilen Kunst und vornehmen Ausstattung. Die französischen Lehrbücher des achtzehnten Jahrhunderts tragen durchweg akademischen Charakter, die Grammatik ist ihr Ideal: Feuillet und Rameau arbeiten zugleich an der Vollendung der Tanzschreibkunst, der Choreographie, die trotz aller Versuche und Umbildungen eine Kuriosität geblieben ist. Die Bücher des Contretanzes nehmen gern die Form von Zyklen, laufenden Wochenschriften im englischen Charakter an. In dieser Art erscheinen in England und Frankreich und Italien zahlreiche Sammlungen, von denen die französischen durch Noblesse des Stiches hervorragen. Deutschland steht unter dem Einfluß von Paris, nur betreibt es diese Angelegenheit noch akademischer und noch grammatischer. 1717 erschien in Leipzig das dickste Buch, das je über Tanz geschrieben wurde, Tauberts rechtschaffener Tanzmeister mit schweren 1100 Seiten. So ausführlich, wie es in der Methode ist, so schwatzhaft ist es in den „Abwürtzungen", mit denen als mit allerlei merkwürdigen Passagen, lustigen Historien, vortrefflichen Sentenzen, Exempeln, Gleichnissen es auf deutsch, lateinisch und französisch durchsetzt ist. Viel Ballast lag den Tanzschriftstellern im Kopfe, länger als bei den Gebildeten ihrer Zeit sonst zu beobachten ist. Sie quälen sich nicht nur mit der Bibel, sondern auch mit der Antike. Unter hundert Büchern füllen siebzig ihre Seiten mit



HJALMAR GRAF VON MÖRNER.
A PEEP AT BARTHOLOMEW FAIR
LITHOGRAPHIE



GAVARNI, FOIRE AUX AMOURS



den bis zur Erschöpfung wiederholten Vergleichen moderner und antiker Tänze, mit einem Sammelsurium humanistischer Erinnerungen aus Lucian und Athenäus, das ihre Bildung beweisen sollte, aber eben das Gegenteil verrät. Selten sind das eigene Gedanken, der eine nimmt sie vom anderen, wie sie sich auch sonst munter abschreiben, um in den besten Fällen ihre Quelle totzuschweigen. Man hat oft die Empfindung, sie sieben zu müssen, um sie zu reinigen; aber sie bleiben unentbehrlich, denn sie allein nennen die Tänze, die wirklich getanzt wurden, und verschweigen die, die man nicht lernte.

Die Tanzlehren treten in der Zeit, da der Tanz an Kulturkraft gewinnt, verhältnismäßig spärlich auf. Sie nehmen im neunzehnten Jahrhundert, da der Tanz seine Bedeutung allmählich verliert, bis zur Unübersehbarkeit zu. Das Motiv der Eitelkeit, des Mitsprechens hat eine große Anzahl von ihnen allein in die Welt gesetzt. Es gibt so elende Machwerke dabei, wie sie die Literatur oder Malerei niemals kannte. Auch die besseren leiden an Widersprüchen und Verwechselungen. Meist beginnen sie mit der Klage, daß die alte schöne Tanzkunst abstirbt, und tragen dann das ihrige dazu bei, die Verwirrung noch zu vergrößern. Ein herrschender Kopf, der das ganze Feld übersieht, einzelnes abschätzt, Zukünftiges fördert, Mißverständnisse beseitigt, Konventionen auflöst, ist unter ihnen überhaupt nicht zu finden. Schon früher klagten feinere Geister, wie Vieth in seiner Enzyklopädie der Leibesübungen von 1794, über die schlechte Wirtschaft in diesen Tanzbüchern. Wer sie mit Historikerinteresse liest, kommt fast nie von einem gewissen Mißtrauen los. Ihm sind die Bücher bestenfalls Reizungen eines einzelnen Lehrers, Dokumente eines fliegenden Jargons. Über ihnen schwebt die unfaßbare wahre Geschichte der Schritte und Bewegungen, die sich unmerklich wandelt, alte Worte auf neue Dinge anwendet, von einem Praktiker leise modifiziert wird, auf dem Wege vom Lehrer zum Schüler, von Paris nach Odessa neuen Ansprüchen neue Werte schafft. Keiner der Schriftsteller ahnt, daß er in dieser schwebenden Mythologie der Begriffsbildungen lebt und befangen ist; jeder glaubt, daß seine Lehre nicht nur die richtige ist, sondern seit uralten Zeiten unverändert bestand; es herrscht der naivste Glaube an das Absolute des Tanzes. Der Historiker sucht hinter die Lehren und Exerzitien zu sehen, Bücher sind für ihn nur Proben — Proben, wie er sie auf den herrschenden Jargon an irgend einer Tänzerin vornehmen könnte, das Geschriebene und Gelehrte wird für ihn durchsichtig, und er blättert in diesen Schriftstücken wie in ausgefüllten Fragebogen, streicht das Biblische und Antikische und sonstige Gebildete durch und



versucht aus den Grammatiken die Sprache wieder herzustellen, sie in der Phantasie lebendig, leibhaftig, sinnlich und mit allen Reizen der Gegenwart auferstehen zu lassen, und vergleicht diese Zeit mit jener, die alte mit der neuen, England mit Spanien, Frankreich mit Rußland, stellt die Abweichungen fest und fügt langsam wieder die Kette zusammen aus den Gliedern, die da einzeln so herumliegen.

Geschichtsschreiber

Wenig helfen hierbei die bisherigen Geschichtschreiber des Tanzes. Sie halten sich fast alle in jener ethnologischen Form, die Griechisches, Hebräisches, Japanisches und Französisches als abwechselnde Bilder aneinander reiht. So wird das meiste von dem, was sie beschreiben, eine kulturhistorische Sehenswürdigkeit ohne Kulturempfindung. Wohl spielt mitunter, wie assoziationsweise, ein griechischer Tanz in unser Gefühl hinein, oder wir träumen von der Salome und wir schlürfen die Kunst der Sada Yacco, aber das liegt alles in der Peripherie. Unser lebendiges Empfinden geht nicht weiter als bis zu den Renaissanceschriften über den Tanz zurück, von denen sich bis heute eine Kette schlingt, die die Kultureinheit und den künstlerischen Zusammenhang wahrt. Die Historiker des Tanzes haben infolge ihrer ethnologischen Veranlagung für diesen Zusammenhang wenig Raum und wenig Sinn. Die älteren, wie Menetrier, Bonnet, Cahusac, geben im Anschluß an ihre antiken Illusionen fast nur Ballettgeschichte. Die neueren aber stehen schon so außerhalb der großen Überlieferung, daß sie immer nur stückweise den Gang der Dinge überschauen. Voß schrieb eine Geschichte des Tanzes, die noch gänzlich ethnologisch zusammengestellt war. Ein wahlloses Verzeichnis aller Tänze ist beigefügt. Czerwinski in seinem „Brevier“ machte es etwas besser, er hat die Italiener und Franzosen studiert, aber die mangelnde Schulung in stilgeschichtlichen und künstlerischen Dingen drückte auf seine Augen. Böhme in der Geschichte des Tanzes in Deutschland gab eine Kompilation fleißig gesammelter Dorftänze und Hoftänze mit ihrer Musik und viele wertvolle kulturhistorische Zitate, ein echtes deutsches Gelehrtenwerk, das selbst der persönlichen Kultur ermangelt; aber es läßt wiederum die Tanztechnik beiseite. Einige neuere Monographien hielten sich auf der Oberfläche, öfters rutschten sie aus. Ein prachtvolles französisches Werk von dem Maler Gaston Vuillier, La Danse, das auch englisch mit Veränderungen herauskam, zeigte wohl angeborene Kultur, schöne Bilder, fließenden Text, die Frucht vielfacher Lektüre, aber keinerlei Urteil oder Kritik, oder nur Kenntnis des technischen Stoffes. Lexika litten an ähnlichen Differenzen — der Tanzlehrer hat nicht die historische Bildung, der Historiker kennt nicht die Tanzkunst, der Musiker



nicht die Malerei, der Maler nicht die Musik. Im achtzehnten Jahrhundert erschien ein Lexikon des Tanzes von Compan, das früher viel geschätzt wurde, obwohl es in elender Weise aus Autoren (besonders Rameau) zusammengestoppelt ist, die der Kompilator nicht einmal nennt, und für die Zeit selbst eine so vollkommene Unkenntnis verrät, daß unter dem Wort Allemande nicht einmal die Tanzform mit den Armverschränkungen genannt wird, die gerade damals ganz Paris entzückte. Im neunzehnten Jahrhundert gab Desrat in Paris ein Tanzlexikon heraus, das mit größter Vorsicht zu benutzen ist, oft flüchtig, unrichtig, lückenhaft und nicht ohne industrielle Selbstbespiegelung. Eine Bibliographie des Tanzes ist ihm beigefügt, die einzige größere, die es gibt, und man kann sie für gewisse ältere Pariser Werke nachschlagen. Im übrigen gibt sie ein treffendes Spiegelbild der Unbildung und Verwirrung, die in den Büchern selbst herrscht.

Meine bescheidene Arbeit

Die vollständige Bibliographie des Tanzes wäre auch ich nicht imstande zu liefern. Zu wenig Philologe, um mich andauernd mit dem leeren Sammeln von Titeln beschäftigen zu können, versichere ich aus einer längeren Erfahrung heraus, daß gerade in diesem Gebiete nur einige wenige Schriften für die Kenntnis der alten Schule von Bedeutung sind und daß das Gros der Bücher nichts als Echo, Machwerk, Stümperei darstellt, oft nicht einmal als Echo von tieferem Interesse. Je weiter in unsere Zeit hinein, desto gleichgültiger wird die große Masse der Schriften, deren wesentlicher Inhalt in den paar ernsteren, von stärkeren Persönlichkeiten verfaßten Lehren genügend dokumentiert vorliegt. Die Aufzählung sämtlicher Tanzlehren von Cornezano bis Freising wäre ein wüstes Chaos von Überschriften, die dem Sammler langweilig, dem Forscher nutzlos sind. Ich werde aus dieser gewaltigen Literatur hervorheben, was fruchtbar war, in seiner Zeit und für uns. Es handelt sich auch hier nicht um eine kritiklose Registrierung kleiner und kleinster Meister, sondern um Kunstgeschichte. Ich habe vielerlei gelesen und verglichen, und zufällig durch irgend ein persönliches plastisch-musikalisches Interesse habe ich mehr zusammengebracht, als ein anderer bisher das Glück hatte. Öffentliche Bibliotheken liefern nicht alles, ich habe privatim weiter gesucht und besonders den Vorzug genossen, des alten Universitätstanzlehrers Freising Schätze durchmustern zu dürfen, der für das achtzehnte Jahrhundert mit viel Erfolg sammelte. Einiges ist von ihm aus schon weiter gewandert, in die Lipperheidesche Kostümbibliothek, wichtige und seltene Bücher gab er in die Berliner „Akademie der Tanzkunst", die einen gänzlich unzureichenden Katalog ihrer Bibliothek gedruckt hat. Schließlich fühlte ich, wie sich der Kreis



der Lektüre schloß. Ich hatte aus einer fast verschollenen Kunst Originale gesehen und gelesen, ich genoß alte Feste wieder und die Reinheit ihrer Bewegungsrhythmik, ich konnte mir meine eigene Tanzgeschichte schreiben, in der der Duft der alten Zeiten nicht so ganz verloren ging: ein ungestörtes authentisches Material. So habe ich die Empfindung, daß im folgenden einiges erarbeitet und überdacht ist, das man in den bisherigen Historien nicht lesen konnte, und daß es nicht bloß an sich verdiente, aufgeschrieben zu werden, sondern gerade die Lücken einigermaßen füllen wird, die die einseitige Behandlung des Tanzes in früheren Schriften aufweisen mußte.



Epochen

Der Gesellschaftstanz hat drei große Phasen durchlebt, wie sie sich ganz klar auch in der Folge der Bilder absetzen. Eine Zeit der feierlichsten Aufzüge. Eine Zeit der persönlichsten Bewegungskultur. Und eine Zeit des allgemeinen Paartanzes. Ich brauche nicht zu erklären, wie diese Phasen sich notwendig ergänzen und die mittlere Vergangenheit und Zukunft in sich schließt. Historisch gesprochen heißt die erste Phase: Renaissance. Die zweite: die grands siècles. Die dritte: die Rundtanzperiode, der Walzer mit der Mazurkaenklave und dem Polkaintermezzo. Nach Nationalitäten unterschieden ist die erste Periode, die bis nach 1600 reicht, italienisch. Die zweite bis 1800 französisch-englisch. Die dritte, in der wir leben, deutsch-slawisch. Die Absätze sind ziemlich scharf und durch ganz Europa gleichmäßig. Die



lokalen Verschiedenheiten spielen kaum eine Rolle im Gange der Lieblingstänze, die wie alle höhere Festkultur in der besseren Gesellschaft sämtlicher Erdteile die Einheitlichkeit elementarer Stile zeigen. Paris führt seit langer Zeit das Zepter, Paris winkt, prüft, gestaltet und befiehlt.

Renaissance-Haltung

Sobald in der Welt der italienischen Renaissance Feststimmung angesagt ist, disziplinieren sich die Körper, stilisiert sich die Bewegung, wird das Stehen, das Gehen, das Grüßen eine feierliche Szene. Die Künste des Gefallens entwickeln sich. Die leichte Sinnlichkeit, die vielgepriesene vaghezza bestimmt die Erscheinung. Mezzo dentro, mezzo fuori — halb drin, halb draußen steckt das Taschentuch. Wohlerzogenheit und Natürlichkeit finden ihre Mitte, ein Hauch von Kultur, und wieder ein Hauch von Offenherzigkeit weht die Tracht und das Benehmen an. Die vaghezza versteckt das Taschentuch nicht ganz, wie sie mitunter den letzten Knopf vergißt, den halben Handschuh lockert. Der Kavalier sitzt, indem er die Linke und die Rechte gleichmäßig auf die Armlehne ausstreckt, aber die rechte Hand hängt vom Gelenk ab lose herunter, er hält darin das Taschentuch, den Handschuh, eine Blume. Er sitzt nicht zu weit nach hinten, die Füße gut nebeneinander. Man rückt nicht beliebig mit den Stühlen. Man holt sie nicht und stellt sie vor die Honoratioren. Die Honoratioren haben das Recht auf die schönsten Damen. Wenn größere Tänze gemacht werden, zum Beispiel der beliebte Furioso mit vielleicht neun Paaren, so hütet man sich, die Damen nicht gleich nach der Schönheit aufzustellen, damit nicht ein Fürst mit einer häßlichen zusammengerate. Die Tanzbücher enthalten Stiche, wie man zu gehen und zu stehen hat. Es gibt keine Legerität im Zimmer. Man tanzt im Ornat, die Dame in ihrem Festkleid, der Herr mit Hut, Degen und Mantel. Es ist unmöglich, den Mantel abzulegen, auch bei den vergnügteren Tänzen, es wäre eine brutissima vista. Höchstens darf man ihn aufwickeln, was nach vorgeschriebenen Tempi geschieht. Bei den Gagliardenschritten liegt die Linke am Degen, der etwas nach hinten gedreht ist, die Rechte ist nur leicht bewegt. Die Dame hebt die Schleppe niemals beim Rückwärtsgehen, außer wenn es sehr eng ist, sie schiebt sie geschickt mit dem Reifrock, indem sie aus der wiegenden Bewegung jene ideale Haltung des koketten Wichtigscheinens entwickelt, die man pavoneggiando, sich pfauend, sich schön brüstend, nannte. So pavoneggiando mit der Taille zieht sie sich rückwärts zum Stuhl zurück, grüßt die Dame rechts, setzt sich, geschickt die Schleppe seitwärts schiebend;



nicht zu weit nach hinten, damit sich der Rock nicht hebt — nicht einmal die Schuhe sollen zu sehen sein. Dann erst grüßt sie nach links.

Reverenz

Bei den Tänzen, die auf Handgeben komponiert sind, wie Furioso, Contrapasso oder ballo del fiore, zieht man vorher die Handschuhe aus. Den Takt darf es nicht stören und es ist ärgerlich, wenn es manchmal länger dauert als ein Avemaria sagen. Das Engagement ist nichts als Geste. Man ruft keinen Namen. Man pavonneggiert und rüstet sich zum Tanze. Die Begrüßungszeremonie ist nach allen Seiten hin aufs peinlichste ausgebildet. Wenn der König zu grüßen ist, so tritt man ein, den Mantel mit beiden Händen fassend, den abgenommenen Hut in der linken, und zwar sein Inneres nach innen. Man macht die große Reverenz, dann vier bis sechs Schritte und nochmals eine große, noch tiefere Reverenz. Man küßt das Knie scheinbar, denn nur bei Gleichgestellten darf man „wirklich" küssen. Beim Abschied steht man seitlich, niemals genau gegenüber. Geht der König nebenher, so bleibt man zurück, beim Umwenden folgt man der spanischen Sitte, drei Schritte abseits zu stehen und den König wieder rechts zu lassen. Drei Reverenzen sind der letzte Abschied. Niemals zeigt man den Rücken. Die Reverenz selber erfährt die tanzmäßige Ausbildung. Und ihre Formen wandeln sich mit den Tanzsitten. Caroso lehrte die Riverenza grave, minima und semiminima je nach ihrer Länge. Die grave dauert vier Takte lang: zuerst wird der linke Fuß vorgezogen (die linke Seite ist die Herzseite!), man sieht sein Opfer an. Zu zweit wird der linke Fuß mit leichter Verbeugung hintergezogen. Zu dritt das Knie etwas gebeugt. Zu viert der linke Fuß an den rechten angesetzt und aufgerichtet. Wehe, wenn man die Maße der Fußentfernungen dabei nicht genau einhält. Die minima ist halb so lang. Die semiminima ist veraltet: man steht zwei Takte still, dann spreizt man den Linken und springt — es ist nichts als die sogenannte „Kadenz", der Schlußsprung, mit dem man die Gagliarde endigt. Später hatte man noch eine längere Reverenz, die sechs Takte dauert. Dies ist jetzt die grave, die alte grave heißt lunga, die minima breve. Eine heikle Wissenschaft. Aber nicht bloß die Verbeugung wird stilisiert, auch die Ruhe, die ihr folgt, hat ihren terminus technicus „Kontinenz" und die Kontinenz hat ihre verschiedenen Formen. Es gibt eine Continenza grave und eine minima: eine balancé-ähnliche Bewegung, mit Fortsetzen des einen und Heranziehen des andern Fußes, mit etwas Senken und Heben und aller Grazie des pavoneggiare: „ein Effekt, den man so erreicht, daß man sich ein wenig nach der Seite hebt, nach der die Kontinenz endigt." Später findet man statt zweier Kontinenzen gar vier. Und im gleichzeitigen



Frankreich haben diese Formen wieder ihre lokalen Nuancen. Der alte Franzose engagierte seine Dame, den Hut in der Linken, sie gibt ihm ihre Linke in seine Rechte: „ein gut erzogenes Fräulein refüsiert niemals.“ Die Reverenz, vier Takte lang, wurde früher auf italienische Art links gemacht, jetzt rechts. Die darauf folgende Kontinenz heißt als Tanzfigur hier zuerst congé „Rührt euch“, dann branle, von branlare, pendeln, hergeleitet, von dem auch das Reigenwort branle kommt. Dieser Branle dauert ebenso vier Takte. Mit geschlossenen Füßen wendet man den Körper zweimal je nach links und rechts. Rechts kommt also auf 2 und 4. Bei 2 heißt es Gesellschaft ansehen, bei 4 seine Dame und zwar d'une oeillade desrobée doulcement et discretement. Das ist die feierliche große Reverenz der getretenen Tänze, bei den vergnügteren Gagliarden ist der Prozeß auch hier kürzer. Man stellt zum Gruße den Rechten leicht gebeugt hinter, und noch leichter geschieht es bei der Reverenz im Gehen: revérence passagière droite oder gauche. Und ebenso genügt zur Kontinenz dann ein leichtes Anstellen des Spielbeins: pied joint oblique. Das System des feierlichen Neigens und Stehens führt ganz von selbst zu symbolischen Auslegungen. Man stellte in Italien die Theorie auf: der rechte Fuß sei für das honorare, pigliare, adorare, der linke für das fermare, caminare, riverire. So war alles symmetrisch schön verteilt.

Der Blick

Italien nimmt Einflüsse von Spanien auf und wirkt selbst auf Frankreich. Die Tanzbücher in Italien beziehen ihre Lehren und Tänze auch auf diese Länder, einige Tanznamen erinnern an spanische Herkunft, der Verkehr innerhalb der Tanzlehrerzunft nach Frankreich hin wird mehrfach bezeugt, alle Zeremonie und alle Kunst spielen verwandt zwischen diesen Ländern. Aber wir können noch schwer nach Spanien zurückblicken, einige musikalische Fäden ziehen sich hinüber, es ist sonst dunkel daherum. Spanien würde ehrbarer gegen Italien erscheinen, während Frankreich, das wir besser beobachten können, ein wenig provinzieller sich gebärdet. Die Listen italienischer Tanzschüler sind vornehme adlige Namen, man kann ein seitenlanges Register in Negris Tanzbuch studieren. Schon in Ebreos Tanzbuch aus dem 15. Jahrhundert bewegen sie sich in aristokratischer Zurückhaltung, eine Parallele zu jenen züchtigen Quattrocentobüsten des Laurana und Desiderio: Jungfräuliche Keuschheit mit verschämten Reizen. Die Bewegung ihres Körpers, sagt Ebreo, soll sanft und bescheiden sein, die Donna soll sich würdig, herrschaftlich tragen, leicht auf dem Fuß, in den Gesten gut erzogen, mit den Augen sei sie nicht hochmütig und unstet, und sehe nicht überall herum, bald hierhin, bald dorthin. Ehrbar blicke sie die



meiste Zeit auf den Boden herab, ohne dabei den Kopf auf die Brust zu senken, sie bleibe gerade aufgerichtet, in Haltung mit der ganzen Figur ... Noch der Domherr Arbeau kennt hundert Jahre später in Poitou diesen demütigen Blick der Frauen, die die Pavane mit contenance humble tanzen, les yeulx baisse, regardans quelquefois les assistans avec une pudeur originale! Doch diese hochvornehme Gesellschaft hindert Vater Arbeau nicht, auf eine recht mittelalterliche Idee zu kommen: der Tanz sei ganz praktisch, um sich — pardon — vor der Hochzeit zu beriechen, ob der Atem angenehm sei oder man etwa gar nach épaule de mouton dufte. Es ist eine der nettesten Bemerkungen in seinem reizend naiven Büchlein: Der Rest französischer Provinz.

Die Schriften der Renaissance

Dies Tanzbüchlein des Thoinot Arbeau, das allerlei naive Zeichnungen illustrieren, ist die erfrischendste aller choreographischen alten Schriften, ebenso liebenswürdig wie persönlich, so menschlich nah und gegenwärtig, daß man sie heut noch mit heiterem Behagen liest. Der Titel lautet Orchesographie et traicte en forme de dialogue, per lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres. 1589. Den Ekklesiastenspruch tempus plangendi et tempus saltandi hat man als Motto draufgesetzt. Denn der Verfasser war unter dem Namen Jean Tabourot ein frommer Mann gewesen und eröffnete nun die Reihe der französischen „Abbés", die den Galanterien des Lebens nicht unwilliger dienten als den Gesetzen der Kirche. Er war 1519 in Dijon geboren. Er schrieb sein Werk in der üblichen Dialogform (er unterhält sich mit Herrn Capriol) nieder, ohne an Veröffentlichung zu denken. Das Buch wurde, wie die Vorrede meldet, gedruckt gegen den Willen des Autors, der es nicht für lohnend hielt, das zu publizieren, was man so hinschreibe, seine Zeit zu töten. Man muß also annehmen, daß die Schrift selbst noch weiter zurückliegt als das Erscheinungsjahr. Sie war übrigens nicht die allererste, die in Frankreich, dem Tanzlande, über Tanz erschien. Am Anfang des 16. Jahrhunderts hatte Antoine de Arena so etwas ähnliches geschrieben, ein Buch, gemischt aus Kriegsschilderungen, Liebeserklärungen, Regeln für den guten Anstand und Tanzlehren, und verfaßt in einem maccaronischen, schwer verständlichen künstlichen Schrift- und Ulkprovençalisch, latinisiertes Französisch. Die Verse des eleganten Haudegens sind oft aufgelegt worden und heute noch zu lesen, ein naives, ungeniertes Kulturbild, manchmal humanistisch gespickt, manchmal onomatopoetisch wie eine Chanson. Inhaltlich bringt Arena neben Arbeau nichts wesentlich Neues, mit Ausnahme des ausführlichen Registers älterer unregelmäßiger Basse-



STICH NACH ANTOINE WATTEAU ASSEMBLÉE GALANTE



ANTOINE WATTEAU, FRÜHSTÜCK IM FREIEN. BERLIN: KAISER FRIEDRICH-MUSEUM



tänze, und ihrer hübschen Volksliednamen. Arbeaus Schrift stellte ihn bald in Schatten, sie machte Aufsehen, fast alle besseren Historiker des Tanzes haben sie auch später gern zitiert und in unseren Jahren ist sie von Laure Fonta mit einer „gelehrten" Einleitung neu herausgegeben worden. Czerwinski hat sie ins Deutsche übersetzt, aber leider die hübschen Passagen über Militärmusik, die das Buch eröffnen, fortgelassen.

Neben diesem französischen Buch gibt es eine Reihe italienische aus der Renaissance, spanische gar nicht. Arbeaus Werk ist bürgerlich und populär gegen die italienischen, die Hofluft atmen. Bei Arbeau findet man die wirklichen Lieblingstänze der damaligen Welt, die Pavanen und Gagliarden genau beschrieben. Die Italiener dagegen setzen diese voraus, um nur eine Auswahl extrafeiner Tänze der guten Gesellschaft, die oft in der Mode wechseln, zu geben. Ihnen lassen sie gern eine Grammatik der Schritte und Bewegungen vorausgehen. Die Bücher sind nobel gedruckt, bibliophil ausgestattet, mit Portraits und Stichen von Tanzanfangsstellungen versehen.

Das berühmteste ist Caroso. Carosos Ballerino trägt auf der Ausgabe von 1581 schon den Vermerk „nuovamente mandata in luce". Diese Auflage (für uns die erste) ist der Bianca Cappello gewidmet, der berühmten Schönheit, von der Montaigne sagte, sie sei der Typus der italienischen Dame gewesen, liebenswürdig und doch herrscherhaft im Gesicht, hoch im Wuchs und — den Busen ganz nach Wunsch. Sonette verzieren die Seiten, Widmungen, Selbstbespiegelungen, Anhimmlungen, eine Guirlande von servilen Dichtungen, die sich durch die mitgeteilten Tänze schlingt. Die Noten sind in Lautensatz beigegeben, die Melodie meist in gewöhnlicher Schrift ausgesetzt. Eine der neuen Auflagen erscheint 1605. Bianca Cappello ist vom Titel gesetzt, Don Ramuccio Farnese und Marguerita Aldobrandina, das Herzogspaar von Parma, haben ihre Stelle eingenommen. Es ist ein neues Buch geworden. Alles ist ausführlicher, vieles ist geändert, neue Tänze werden empfohlen. Die Dialogform ist eingeführt. Der Titel nennt sich jetzt Nobiltà delle Dame. Die Noten haben ausgeschriebenen Baß.

Negri, genannt der Trombone, gibt sein Tanzbuch nuovi invenzioni di balli im Jahre 1604 heraus, in Mailand. Er kann mit Caroso keinen Vergleich aushalten. Erstens schreibt er ihn ungeniert ab, und zweitens benutzt er sein eigenes Buch nur als Sockel für Tanzmeistereitelkeit. Cesare Negri tanzte vor unzähligen Fürsten und Herren und kam bis Saragossa. Cesare Negri gibt kurze Biographien von siebenunddreißig berühmten Tanzlehrern, angefangen mit Pietro Martire, dem Mailänder,



zur Zeit Pauls III., der schon viele Gagliarden erfand, und er selbst ist in dieser großen Mailänder Schule der Nachfolger des allerersten, Pompeo Diabono, den er 1554 ablöst. Cesare Negri hat hunderte edler Damen und Herren zu Schülern gehabt, deren Register, wie bei einem Ritterspielbericht, mehrere Seiten füllt. Der Typus des Buches ist sonst ebenso höfisch wie Caroso. Doch Negri ist selbstbewußter; die Sonette hören schon auf.

Von den nicht geringen älteren italienischen Tanzschriften liegt eine ganz im Neudruck vor: der trattato dell' arte del ballo von Guglielmo Ebreo aus Pesaro. Er ist in der sceltà di curiosità letterarie, Bologna, als Band 131 erschienen. Guglielmo war ein Schüler des in Berufskreisen sehr geschätzten Messer Domenico da Ferrara, von dem ein ähnliches, noch etwas größeres, ungedrucktes Buch trattato di ballo auf der Kommunalbibliothek in Siena liegt. Da diese Werke oft dieselben Tänze und meist gar keine Regeln enthalten, so kommt es wirklich nicht darauf an, daß sie alle veröffentlicht werden. Ebreos Buch gehört ins Ende des 15. Jahrhunderts, einige von Lorenzo Magnifico komponierte balli sind darin aufgenommen. Noch älter ist das libro dell' arte del danzare, das Antonio Cornazano 1465 schrieb und Giovanni Zannoni in den Schriften der Accademia dei Lincei VI, 1,8 wenigstens auszugsweise herausgab. Eine frühere Niederschrift hatte Cornazano der Hippolyta Sforza gewidmet; ähnlich wie es später Caroso sich erlaubte, wurde die Dedikation mit der neuen Bearbeitung verändert. Domenichino da Piacenza ist Cornazanos Lehrer. Die von ihm publizierten Tänze (er ist der einzige Quattrocentist, der auch ein wenig Technik gibt) hängen mit denjenigen des Ebreo verwandtschaftlich zusammen. Es ist also eine ältere oberitalienische Tanzschulgruppe um Cornazano und Ebreo von der späteren des Caroso und Negri zu unterscheiden. Das einzige moderne lesenswerte Buch ist Ungarellis Vecchie danze italiane, die in der biblioteca nazionale delle tradizioni populari italiane Rom 1894 erschienen. Dies ist eine kurze Geschichte des italienischen Tanzes mit dem ganzen philologischen und literarischen Apparat, in besonderer Rücksicht auf heutige Volkstänze der Bologneser Gegend, in denen sich noch Erinnerungen an die große alte Zeit erhalten haben; 50 solcher Tänze sind in einem kleinen angehängten Lexikon kurz beschrieben. Bei Ungarelli und Zannoni findet der Spezialforscher noch die übrigen weniger bedeutenden, veröffentlichten oder handschriftlichen Tanzwerke älterer italienischer Zeit genannt. Sie sind nicht leicht zugänglich, Cornazano aber und Ebreo, wie die beiden Carosos und Negri stehen in großen Bibliotheken zur Verfügung. Vor der Einleitung der Madame Laure Fonta zu ihrer



Neuausgabe des Arbeau glaube ich warnen zu müssen, ich habe sie nirgends bestätigt und oft verdächtig gefunden.

Kein Historiker würde die Verwirrung ganz schlichten können, die über den Tänzen der Renaissance liegt. Alte Volksreigen, exotische Clownerien, kirchliche Aufzüge, orgiastische Gesellschaftsspiele und die verschiedensten Neubildungen — alles geht durcheinander. Es existiert ein starkes Interesse für Tanzform und Tanzinhalt, aber zur Gestaltung streng typischer Formen reicht der Amateurcharakter des vornehmen Tanzes noch nicht aus. Die Pavane, die Gagliarde, später die Courante sind mehr Titel für beliebte Tänze als allgemein verbreitete Schrittfolgen oder Figuren. Die lokale Verschiedenheit, die provinzielle Abgeschlossenheit zerteilt das Tanzfeld trotz allen Zusammenhanges von Spanien, Italien und Frankreich in einzelne Bezirke, die sich ebenso durch die Charaktere volksmäßiger Tänze als die Individualisierung höfischer Formen unterscheiden. Weit verbreitete populäre Tänze, wie der Morisken- und der Kanarientanz, von den Sarazenen, von den Kanarien irgendwie in die Gesellschaft verschlagen, werden von den feineren Künstlern nicht mehr als voll angesehen. Der Moriskentanz ist der verbreitetste, den es in der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends gab. In Italien, wie in England gehört er zum gewöhnlichen Festapparat. Man tanzt ihn mit Schellen an den Kleidern, langsam vorrückend, abwechselnd mit dem rechten, dem linken und beiden Hacken aufschlagend. Den Kanarientanz charakterisiert dagegen eine wilde Gegenbewegung von Herr und Dame, die sich scheinbar dauernd suchen, indem sie mit den Hacken schlagen und mit der Fußspitze und dem Absatz den Boden stampfen. Die Veneziana und die Bergamasca hatten Weltruf, die Siciliana lebte lange in der Musik weiter, die Romana war eine Façon der Gagliarde, die Fiorentina, Polesina, Montferrina, Friulana sind ähnliche verbreitetere Lokaltänze. Die Montferrina wird heut noch als Reigen getanzt, die Friulana wurde als Furlana ein Pendant der vergnügten Veneziana im $^{6}/_{8}$-Takt. Die Paduana ist der Paduaner Tanz und wurde später mit der Pavane verwechselt. Die Tarantella ist der Tarentiner Tanz, wurde später als Ekstase von Tarantelstichen pantomimisch erklärt und ist in der heutigen Meinung die nationale Form des italienischen Tanzes überhaupt, obwohl sie niemals eine mit ihrer festen Rhythmik korrespondierende feste Schrittfolge ausgebildet hat. Wandelbar und unbestimmt leben die Namen der Reigen, der alten Boccaccioschen ballonchi, die bald gesungen, bald gespielt werden, im Volksmunde. In Briefen, in Dichtungen, in Memoiren der Zeit tauchen sie auf, in den Tanzmeisterbüchern spielen sie kaum eine Rolle. Es sind die einfachen

Reigen



Treschi, die in altfranzösischen Romanen nicht minder gebräuchlich sind als im gewöhnlichen Tanzrepertoire des heutigen italienischen Bauern. Oder es sind figurierte pantomimische Reigen, nach alten Volksliedern wie die Rosina, sehr verbreitet der Ruggero (von ihm stammt der im „Cortegiano“ genannte Tanz Rogaerza), Reigen mit Geschenkaustausch, Reigen mit dem Berühren durch einen Zweig oder in der feineren Gesellschaft durch ein Taschentuch, um die Reihenfolge zu bestimmen, Reigen mit der Fackel, wie er schon auf einem alten vlämischen Bilde als Tanz am Hofe Philipps des Guten von Burgund geschildert wird, Reigen mit akrobatischen Motiven, wie das Übereinanderklettern und Abspringen, das in Venedig forza d'Ercole hieß, Reigen mit den unendlich variablen Kettenmotiven:

Il ballo s'intreccia
braccia con braccia
Mentr' un allaccia
l'altro si streccia.

Etwas Verwirrung

Die Gesellschaft nimmt von diesen Reigen in ihren Kreis auf, was ihr zum Spiel und Scherz fruchtbar scheint, hier dieses, dort jenes. Man kann beobachten, daß solche Tänze, auch wenn sie in einer bestimmten Gegend noch so en vogue sind, doch über das Lokale nicht hinauswachsen. Nicht anders, als jene feinen Amateurtänze, die für die Gesellschaft allein komponiert sind und an den Ort ihrer Entstehung gebunden bleiben. Europäisch werden nur die Extreme. Auf der einen Seite die ganz ausgeprägt charakteristischen Nationaltänze, wie der Morisken-, der Kanarien-, der Bergamaskertanz, mit deren scharf rhythmisierter Musik sich auch gern eine sinnlich auffällige Schrittformung verbindet; auf der anderen die feierlichen Hoftänze, die promenadenartigen oder leicht gesprungenen Umzüge, wie die Pavane, Gagliarde, Courante, die sich jeder Gelegenheit gut anpassen und nicht zu viel technische Kenntnisse verlangen. Sir Tobias sagt in Twelfth night zu seinem Kameraden: Why dost thou not go to church in a gaillard and come home in a coranto? My very walk should be a jig: i would not so much as make water, but in a sink-a-pace. Interpretation: in der Gaillarde und Courante hat man europäische Tanznamen, in der Gige eine englische Lokalform, die aber europäische Verbreitung fand, in dem sink-a-pace einen lokalen Ausdruck für Beugschritt, den man sonst nicht kennt. Der populärste Tanzbegriff ist in dieser Zeit Gagliarde. Nach der Gagliarde werden die cinque passi, die fünf Tanzschritte genannt, die die Hauptübung des Tänzers bildeten, populär wie heut der Walzer- oder Polkaschritt. Les cinq pas hieß später in Frankreich einfach Gaillarde. Aus solchen



beliebten Terminologien erkennt man die wahre Verbreitung einzelner Tanzformen.

Man wird also, um sich in dem Wirrwarr der Renaissancetänze ein wenig zurechtzufinden, gut tun, diese Dreistufenfolge festzuhalten: erste Stufe europäische, feinere, höfische Tänze, zweite Stufe lokaler Wechsel feinerer Amateurtänze und gesellschaftsspielartiger Reigen, dritte Stufe allgemein verbreitete charakteristische niedere Tänze lokaler Herkunft. Über die ersten geben die Italiener fast gar keine Auskunft, da sie nur Technik der Lehre und Amateurinventionen drucken. Arbeau wiederum, der davon mehr gibt, kennt keine persönliche Amateurkunst, aber wohl Volksreigen. Er ist auch der einzige, bei dem man von den rechten Morisken und Kanarien etwas hört. Es empfiehlt sich, ihn zu studieren, bevor man die älteren Italiener in die Hand nimmt.

Arbeau

Doch muß man Vater Arbeau scharf mit sich selbst kontrollieren. Er nennt als Haupttänze: pavanes, bassedances, branles und courantes. Das ist ebenso konfuse wie im Widerspruch mit seinem Buch. Im Buch nennt er Pavanen- und Bassetänze veraltet, die Gaillarden beschreibt er so ausführlich, daß er dabei eine ganze Ballettlehre entwickelt, die Courante schildert er gar nicht als besondere Gattung, dagegen liebt er die Branles über alles. Diese Branles, promenaden- und reigenartige Tänze lokaler Färbung treten bei ihm in einer bestimmten suitenmäßigen Ordnung auf. Der Tanz beginnt mit dem branle double, dann kommt der simple (beides für ältere Herrschaften), dann kommt der branle gay für jung Verheiratete und endlich der branle de Bourgoigne oder Champaigne für die Jüngsten. Der Takt wird dabei immer schneller: double und simple (die nicht sehr verschieden sind) gehen auf mäßigen Zweitakt, gay auf Dreitakt, Bourgoigne auf schnelleren Zweitakt. Die Schritte sind recht spießerisch, ein balancéartiges seitliches Anschließen des Fußes oder ein abwechselndes Hochheben mit Pausen. Bei Arena wurde der Doppelbranle noch naiver getanzt: fünf Schritt vor, drei zurück — der einfache: drei vor, einen zurück; man erinnert sich ähnlicher Dinge in unseren Springprozessionen. Der Hault Barrois ist ein noch schnellerer Branle im Zweitakt, man springt mit beiden Füßen vor jedem Schritt und dieser Domestikentanz empfiehlt sich im Winter, weil er warm macht. Der gewöhnliche Schluß aller Branles ist die allgemeine Ronde. Jeder Branle hat seine besondere Melodie und seinen Namen, bald im Zweitakt, bald im Dreitakt. Man stellt sie auch sonst gern in Suiten zusammen, die wieder ihren gemeinsamen Namen haben. Motive gibt es in Fülle: Der Branle la guerre wird immer schneller und mischt sich zuletzt mit Beinhebungen und Sprüngen. La lavandière, ein geradezu

Branle



internationaler mimischer Reigen wird mit Händeklatschen und Loslassen getanzt. Beim Branle des Pois stehen teils die Männer, teils die Frauen still. Eremitenbranle: Motiv der Verbeugungen mit gekreuzten Armen. Chandelierbranle heißt hier der allgemein verbreitete branle de la torche, mit Fackeln und Leuchtern und Abwechslung der Paare. Die Kinderreigen bewahrten die Reste dieser Volksbelustigungen. Jede Stadt hat ihre Schrittart. Die Poitiersschen machen es mit Schuhklappern, die Schotten, wie es vor 20 Jahren beliebt war, mit Kreuzschritten, Triory heißt der alte Reigen der Bretagner mit Absatzdrehen, im Malteser Branle nähert man sich im Kreise, als ob man sich unterhalten wolle. Es ist ein vollkommenes Vorspiel des späteren Contre, der, wenn er mit schiebendem Personenwechsel verbunden ist, hier branle à la Haye heißt: A B C, B C A, C A B, A B C. Eine Gavotte, die Arbeau kennt, ohne daß sie mit dem späteren berühmten Tanz das geringste gemein hätte, ist nichts weiter als ein solcher branle gesticulé. Die Paare tanzen zuerst jedes für sich, dann macht der erste Herr einige feine Extratouren, küßt alle Damen, wie seine Dame alle Herren küßt („Unziemlich wärs zum Tanz euch aufzufordern und nicht zu küssen" sagt man bei Shakespeare), das zweite Paar macht es nicht anders. Die Schritte sind bewegt wie beim Hault Barrois und vielfach in kleinere, zierliche Bewegungen zerlegt, was découpé genannt wurde, besser noch hachures, Schattierungen. Ein bemerkenswerte Kultur ist aus diesen getretenen und gestampften Reigen noch nicht erwachsen. Ahnungslos schlummert noch im Branle von Poitou das Menuett und im Triory der Bretonen das Passepied. Und so liegt es nicht fern, daß Arbeau einige jener vulgären Tanzbewegungen anschließt, die wie der Morisken- und der Kanarientanz im niggerartigen Stoßen und Schlagen der Hacken und Spitzen bestanden, und dazu den durch charakteristische Melodie getragenen allbeliebten Bouffontanz beschreibt: einen Fechterbranle, vier Leute, eventuell zwei Amazonen, im Quadrat aufgestellt, die zwischen allgemeinen Ronden genau stilisierte Fechterzüge mit Feinten, Estocaden, verschiedenen Degenkreuzungen mit Umkehrungen, Platzwechsel, Changement der Gegner durchführen.

Wandlungen

Die Pavane ist der Gegenpol der Branles. Branles sind freiere Reigen mit Gesellschaftsspiel-Charakter, mit Ronden des ganzen Publikums, von beliebig vielen getanzt, mit einigen vulgären Schritten, allerlei Arbeitsmimik, mit Kotillonutensilien, ein wenig Theatralik und bestenfalls zierlichen Decoupierungen der ersten simplen Schritte. Man ordnet sie in der Gesellschaft ein bißchen nach ihrer Schnelligkeit, wie man in dieser Zeit gern Vor- und Nachtanz gruppiert und die Suitenfolge wach-



senden Tempos bevorzugt. Die Pavane aber ist auf der anderen Seite die Eröffnung des ehrbaren und höfischen Tanzes, der stilisierte vornehme Aufzug, dem die einzelnen Paare dann entgleiten, in die Bassetänze hinein, mit vielen Reverenzen und sachten Schritten, um erst ganz zuletzt in einen schnelleren Nachtanz überzugehen. Pavane, Bassedance, Tourdion oder Gaillarde oder Volte ist die höfische Tanzsuite, nichts als reiner Verkehrstanz, Einzelpaartanz ohne jeden Spielcharakter, eine Steigerung des Tempos nicht zwischen den älteren und jüngeren Schichten der großen Gesellschaft, sondern zwischen dem Herrn und seiner Dame.

Wenn man Arbeau glauben will, so liegt diese ganze Gruppe zu seiner Zeit bereits im Argen. Während die Branles, aus denen ja tatsächlich die neuen Tänze des grand siècle sich entwickelten, in Blüte kommen, sind die reinen Verkehrstänze korrumpiert. Die Pavane gibt Arbeau als noch nicht ganz abgestorben an, die Bassedances seien seit vierzig bis fünfzig Jahren außer Gebrauch, die Gaillarde sei verdorben. Was folgt hieraus? Die Zeit um 1500 sah den Höhepunkt des reinen Einzelpaartanzes, das 16. Jahrhundert gewährt dem Branle neuen Kurs und neue Bedeutung, das 17. Jahrhundert entwickelt daraus wieder den feierlichen Paartanz. Wie man weiß, hat dann das 18. Jahrhundert dem Countrydance wiederum Platz gemacht. Und das 19. wiederum den Paartanz kultiviert.

Den Stand der Dinge um 1565 erkennt man an dem Bayonner Feste der Katharina von Medici, jener französischen Fürstin, die die Brücke baute von Italiens alten Vergnügungen zur großen Pariser Ära. In Bayonne tanzen erst die Nationalitäten ihre heimischen Reigen: man sieht die Branles von Poitevin, die Volten der Provençalen, die figurierten Tänze der Bourgognonen und die bretonischen Triorys und Passepieds. Der Hof tanzt darauf einen italienischen Passamezzo-Promenadentanz, die spanische Pavane, eine Courante und die französischen Bourrées und Sissonnes, höfisch stilisierte Volkstänze, von denen in späterer Zeit nur noch die nach ihnen benannten Beug- und Springschritte übrig blieben.

Die Branlepartie in Arbeaus Buche weist also in die Zukunft, auf die Linie der Stilisierung von Volkstänzen, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem Menuett ihren Abschluß erreicht. Die Bassedancepartie dagegen weist in die Vergangenheit, auf spanisch-italienische Schule und wir müssen uns aus ihr die alten vornehmen höfischen Tänze wieder herstellen, die nach Frankreich hinüberkommen in demselben Augenblicke, da sich dort aus den Nationalanregungen ein eigener höfischer Stil bilden will. Arbeau möge uns diese stilgeschichtliche Se-



zierung nicht übel nehmen. Es ist ein großes Glück mit seinem Buche. Es ist in einem günstigen Zeitpunkt geschrieben, da Altes nicht ganz verschwunden und Neues im Entstehen begriffen ist. Es ist in einem provinziellen naiven Ton verfaßt, daß alle Amateurkunststücke ausscheiden und, wenn man sich durch stellenweise Konfusionen nicht übermäßig stören läßt, die Grundzüge der Tänze klar vortreten. Arbeau ist der einzige sämtlicher existierender Tanzlehrer, der eine Pavane, eine Bassedance, eine Gaillarde in ihrer reinen Form uns verständlich überliefert hat.

Pavane Die Arbeausche Pavane ist der denkbar einfachste geschrittene Promenadentanz. Er geht auf den Rhythmus $^1/_2+^2/_4$. Zwei- bis dreimal um den Saal, wenn man nicht vorzieht, partienweise rückwärts zu schreiten. Die Schritte macht man simple oder double. Der Simpelschritt besteht im abwechselnden Vortreten des einen Fußes und Anschließen des andern. Der Doubleschritt ist dreimaliges abwechselndes Vortreten, worauf zu viert der letzte Schritt angeschlossen wird. Also das schlichteste Stilisieren der Promenade. Alle Kunst liegt in der Harmonie der Bewegung, dem Stolz des sich wiegenden Schrittes, dem Entfalten der Kleiderpracht. Es ist die Einleitung zum Tanzfeste. Alte schöne Melodien werden von den Schalmei- und Dudelsackbläsern dazu gespielt: alte Reigenlieder, wie das berühmte belle qui tiens, dessen oft zitierte Melodie Arbeau vierstimmig ausgesetzt beigibt:

Belle qui tiens ma vie
Captive sous tes yeulx,
Qui m'as l'âme ravie
D'un soubriz gracieux,
Viens tôt me secourir
Ou me fauldra mourir . . . .

Sarabande Man hat früher gern mit der Pavane die Sarabande zusammengestellt, die sich ja gleichfalls spanischer Herkunft rühmte. Aber weder Arbeau noch sonst irgend ein Tanzschriftsteller kennt die Sarabande als gewöhnlichen Gesellschaftstanz. Sie spielt im spanischen Volksleben ihre Rolle, mit ihrem schwermütigen, dreigeteilten Takt findet sie sich im mozarabesken Gottesdienst, der die Kultustänze und ihre Rhythmen lange bewahrt, sie tritt ähnlich wie die Chaconne und die Gavotte, die zu keiner Zeit populäre Gesellschaftstänze waren, mit ihrem ausgeprägten Rhythmus in die Musik ein, wo sie lange ein selbständiges Leben führt, sie wird bestenfalls zum Theater- und Schautanz, sehr heiß und sehr sinnlich, so daß eine ganze Tanzteufelliteratur gegen ihre Übergriffe mobil gemacht wird, aber sie hat im Salon keine Bedeutung gehabt.



FELIX VALLOTTON
DIE STRASSE



TOULOUSE-LAUTREC: MONT DE GELDRE
LITHOGRAPHIE



Spätere französische Tanzschriftsteller veröffentlichen hin und wieder „Sarabanden" für Solotänzer oder Einzelpaare, zu denen sie durch den charakteristischen Takt des Musikstücks angeregt sind, figurierte Schritte, die mit Spanien und seinen alten Traditionen nicht das Geringste zu tun haben. Alles gar, was nach Pariser Vorbild heute an Sarabanden und Pavanen von Tänzerinnen für Bühnenfeste oder Maskengesellschaften einstudiert wird, ist freie Phantasie, so wenig Nachbildung alter Tänze, wie das heutige Menuett ein Wiederherstellung des alten ist. Die alten Namen sind hier zu aufgeklebten Etiketten geworden.

Bassedance

Die Bassedance der Arbeauschen Zeit, der feierliche Haupttanz mit züchtigen tiefen Schritten, ist musikalisch weniger von Bedeutung gewesen als gesellschaftlich. Er stilisiert das honette Zusammensein von Herr und Dame. In der älteren Zeit binär, im Zweitakt geschrieben, wird er jetzt ternär im Dreitakt vorgezogen $^{1}/_{2}+^{4}/_{4}$ und diese Wandlung ist so einschneidend, daß Arbeau bittet, alle binären Bassetänze, die man in den beliebten Sammlungen bei Attaignant oder Nikolas de Chemin findet, in Dreitakt umzuschreiben. Unregelmäßige Bassetänze mit irregulärer Taktzahl liebt er nicht mehr, diese Amateurstückchen wären in früherer Zeit verbreiteter gewesen. Aber schon Arena, der uns sechzig Stück davon beschreibt, meint, daß sie nur noch selten bei den Banketten getanzt würden. Sein Bassetanz hat im Hauptteil genau seine liedmäßig zwanzigmal vier Takte, in der Wiederholung zwölfmal vier Takte. Man tanzt ihn, die Dame an der Hand — Ausnahme sind zwei Damen oder gar noch ein zweites Paar. Die zwanzigmal vier Takte sind genau eingeteilt. Immer vier Takte: 1. Reverenz, 2. Branle, bei Arena congedium genannt (wie wir es oben kennen lernten als Kontinenz und Gruß), 3. zwei simple Schritte, 4. einen double (die wir bei der Pavane beschrieben), 5. kommt eine „Reprise", das sind vier trillernde Bewegungen mit den Füßen, das beliebte Tricotare, 6. double, 7. Reprise, 8. Branle, 9. zwei simples, 10.—12. drei zusammenhängende doubles, 13. Reprise, 14. double, 15. Reprise, 16. Branle, 17. zwei simples, 18. double, 19. Reprise und 20. Branle mit Abschied. Nun geht der Herr mit der Dame zurück, es erfolgt der retour de la bassedance in zwölfmal vier Takten, die sich ähnlich aus einfachen, doppelten und balancierten Schritten zusammensetzen. In dieser schlichten Folge von Bewegungen zeichnet sich deutlich erkennbar die Struktur des alten symmetrisch gebauten Tanzliedes ab, auch in der Rhythmik des Körpers gehen die Viertaktgruppen zusammen, die Reprisen stehen bei 5, 7, 13, 15 und 19 als Zäsuren, die balancéartigen Branles bei 2, 8, 16 und 20 meist im Anschluß an diese stärkeren Akzente, anschließende simples



und fortschreitende doubles füllen die Verse: in der Mitte gruppieren sich drei Viertakter mit kontinuierlichen doubles. Im Retour-Abschnitt wird man dieselbe streng rhythmische Verteilung finden, wenn man sich die Mühe macht, den Arbeau auf diese in der Lektüre leicht trockene, in der lebendigen Bewegung aber wohl disziplinierte Kunst der Körperbewegung eines tanzenden Paares zu analysieren. Auch die irregulären Bassetänze setzen sich aus denselben wenigen Motiven zusammen, die sie anders gruppieren.

Bei dem Thema „Bassedance" erinnern wir uns eines schönen, feinen Tanzbüchleins, das wir in der Brüsseler Königlichen Bibliothek in der Hand hatten. Es stammt aus dem XV. Jahrhundert und ist das handschriftliche Privattanz-Notenheft der Königin Margarete von Österreich, deren Wappen noch auf der Innenseite des roten Damasteinbandes klebt. Augenblicklich in schlecht restauriertem Zustande, ist es in richtigerer Form schon von Reiffenberg in seinen notices et extraits des manuscripts de la Bibliothèque Bourgogne 1829 gelesen und kopiert worden. Die Maximiliantochter, die burgundische und bayrische Festüberlieferungen und Kunstinteressen vereinigte, hatte sich dies Notenheft zu eignem Gebrauch angelegt, schwarzes Papier in Querformat, von dem noch manche Blätter leer blieben, und darauf in Gold und Silber geschrieben, erst eine kleine Theorie der Bassetänze, dann 59 Tänze in Noten, darunter der Liedanfang, Taktzahl, und die Schritte, wie bei Arena und Arbeau, in Chiffern, zuerst das Reverenzzeichen, dazwischen manche besondere „honneurs" und Extratouren, b für branle, s für simple, d für double und r für reprise, die hier im Text immer desmarche heißt. Die Theorie hält sich sehr metrisch, sehr methodisch. Sie beweist ausführlich, warum ein Schritt dem andern folgen muß und einer aus dem andern hervorgeht. Aber die Konfusion zwischen diesen Desmarches, Reprisen, Branles wird man nie schlichten. Die Desmarche tritt hier selbst in einer späteren Branleform auf, ein abwechselndes Heben und Heranziehen der Füße, mit Frauengruß, eine Variation der Kontinenz, während der ältere Branle inhaltlich der späteren Reprise entspricht. Das ist sehr wüst. Dafür sind die Tänze selbst noch von ganz unregelmäßiger Form. Es gibt große, mittlere und kleine Taktarten für die Bassetänze, es gibt majeur und mineur, und der mineur fängt ohne Reverenz mit dem hüpfenden pas de Brabant an, der schon zu den leichteren Formen überleitet.

Der Bassedance folgt der Tordion, ebenfalls im Dreitakt, aber leichter und erregter, die Dame bleibt an der Hand. Die Gaillarde, dem Tordion ähnlich, wird etwas langsamer gespielt, dafür aber höher und ausge-



lassener getanzt. Die Volte endlich ist der orgiastischeste dieser dreisilbigen Nachtänze.

Gaillarde

Sobald die Tänzer von der feierlichen Bassedance zu der vergnügteren Gaillarde oder dem Tordion übergehen, fangen die Füße zu springen an. Der Gaillardenschritt besteht in einem kleinen Sprung auf dem Standbein und Heben des Spielbeins. Er ist der liebe alte gewöhnliche Tänzersprung, den unsere Kinder auf der Straße ganz von selbst annehmen, den die alten Italiener Zoppetto nannten, die späteren Franzosen Contretemps, der Sprung, den die Tenierschen Bauern tanzen und alle hüpfenden Paare auf alten Bildern, wenn der Maler sie lustig machen will. Man hebt erst das linke Bein, dann das rechte, wieder das linke, noch einmal das rechte, auf 5 springt man hoch und auf 6 kommt man in die posture, die ruhige Stellung, die man auf den linken vorgesetzten Fuß überträgt, um bei 1 jetzt umgekehrt mit dem Rechten beginnen zu können. Das sind die sechs, die zweimal drei Schläge des Gaillardentaktes. Da eigentlich nur auf 1, 2, 3, 4 und 6 Schritte gemacht werden, spricht man von cinq pas. Das sind die cinq pas der Gaillarde, der berühmteste technische Tanzbegriff der Renaissance. Der Sprung auf fünf und das Niederfallen auf sechs nennt man zusammen die Kadenz, die Schlußbildung der rhythmischen Phrase, die im Gegensatz zu den vier kleinen wechselnden Fußhebesprüngen ein grand sault ist, ein großer Sprung, der einen Taktschlag dauert und wie eine kleine Pause vor der Schlußstellung empfunden wird. „Die Kadenz," sagt Arbeau, „ist nichts anderes, als ein großer Sprung, dem eine Posture folgt; und wie man sieht, daß bei den Chansons die Spieler, wenn sie den vorletzten Akkord gespielt haben, ein wenig pausieren, um dann den Schlußakkord recht süß und harmonisch einzusetzen, so ist der sault majeur gleichsam ein Schweigen der Füße, ein Aufhören der Bewegung und die Posture darauf hat nun um so größere Anmut und macht sie liebenswürdiger."

So ist die Grundform der Gaillarde: ein rhythmisiertes Springen mit der Kadenz nach den zwei Dreitakten, die eine Phrase bilden, wie beim Menuett und wie beim Walzer. Ein laufender, auf das Einfachste skandierter Vers, der dem Körper um so mehr Gelegenheit zur graziösen Beweglichkeit läßt, als er nicht mehr den dynamischen Auf- und Abgang des Bassetanzes verlangt. Der Bassetanz ist die Stilisierung eines wohlgeordnet sich miteinander bewegenden, begrüßenden, bewundernden Paares, die Gaillarde, von einer leichteren Reverenz eingeleitet, ist Körperrausch, Sinnenfreude, Hochgefühl des bacchischen Rhythmus. Ihre Tänzer wiegen sich, je nach den Schritten, ein wenig rechts, ein wenig links, sie schaukeln sich auf den Wellen des Taktes dieser oft ge-



hörten und vielgeliebten Gaillardenlieder: traditore my fa morire, oder baisons nous belle, oder j'aimerais mieux dormir seulette.

Figurationen Mit jeder neuen Gaillardenmelodie, jedem neuen Liedchen kommen Figurationen über die alte Grundform, und diese Grundform verliert sich fast ganz unter den lokalen Abweichungen, den Schattierungen und Decoupierungen besserer Tänzer und den Virtuosenleistungen der besten. Es gibt eine römische Gaillarde (Romanesque war ihr typischer Gattungsname), es gibt eine Mailändische, die von der großen oberitalienischen Schule propagiert wird, es gibt eine Lyonnaiser, die sich in Frankreich sehr verbreitet. Sie hat die alte reinere Form der Gaillarde, die auf gemeinsame Touren Solotouren der Herren und Damen folgen ließ (Arbeau schwärmt von der Grazie ihrer allées und venues), durch jene Wechselformen ersetzt, die im Geschmack der Zeit sich nicht mehr an ein Einzelpaar binden, sondern Schichtung von Herren und Damen in fortlaufender Selbstwahl empfehlen. Die lyonnaiser Gaillarde ist Schichtwechseltanz, beeinflußt von Volksreigen, demokratisch wie ein Contre, so daß „selbst die häßlichsten einmal drankommen". Hier fühlt man die Wandlung des Geschmacks. Der alte Bassetanz verschwindet, die alte Gaillarde wird von der Branleform aufgelöst.

Das Architekturglied wird in Vorsprünge, Verkröpfungen, Pfeilerbildungen zerlegt, die seine inneren Funktionen, seine heimlichen Kräfte zum Ausdruck bringen und so der ruhigen Form ein seelisches Leben geben. Die musikalische Note wird aus einer Halben in zwei Viertel, vier Achtel, drei Sechstel zerlegt, die ohne Vergrößerung der rhythmischen Einheit eine feinere Belebung des Taktes, einen heimlichen seelischen nuancierten Reichtum von dynamischen Möglichkeiten heraufholen. Die fünf Gagliardenschritte zerkleinern sich ebenso in Schrittchen und Figurationen, sie kolorieren die zweimal drei Schläge, sie ersetzen die rohe Gleichmäßigkeit durch schwebendere Taktformen, durch überzählige Rubati, wie die Italiener sie unter Contratempi verstehen, sie binden weitere Einheiten als die Phrase der sechs Schläge zu rhythmischen Strophen zusammen. Arbeau war kürzlich auf einer Hochzeit, wo er einen jungen Mann bewunderte, der die cinq pas sehr nett so machte: 1 Posture mit linkem vor, 2 linken heben, 3 Kehrt halb nach links und rechten heben, 4 linken heben, 5 und 6 die Kadenz mit dem großen Sprung und der Posture mit vorgesetztem Rechten. Unendlich sind die Variationsmöglichkeiten. Statt des Fußhebens kann man auch den Boden berühren mit der Zehe oder mit dem Absatz. Man kann auch Fußkreuzung machen. Oder vor der Fußhebung eine Entretaille, das ist ein chasséartiges Ansetzen des Fußes machen: zum Beispiel man



probiere auf 1 rechts heben, 2 rechten vorsetzen, 3 linken an rechten heranführen, daß dieser wieder hochgeht, 4 linken hoch und 5 und 6 die Sprungkadenz. Dann ebenso links. Oder noch anders: so wie das Vorstrecken des Fußes grève genannt wird, ist sein Seitlichstrecken ru de vache (von der Kuh), das Hinterstrecken ruade genannt. Ein Beispiel: 1 Ruade rechts, 2 Fußkreuzung oder grève links, 3 Ruade rechts, 4 entretaille droite causant grève gauche, 5 und 6 Kadenz. Komplizierter ist es schon, wenn schnellere Schritte in die Einheit der sechs Gagliardenschläge eingefügt werden. Ein Fleuret nennt Arbeau die Folge dreier wechselnd gehobener Füße. Zwei solcher Fleurets, also sechs Schritte verteilt er auf die erste bis vierte Gaillardennote, die Kadenz schließt wie immer auf fünf und sechs. Wie die Fleurets kann man Mignards machen, das sind kleine Schritte, die aus einem Sprüngchen und aus einem Schrittchen sich gleichmäßig zusammensetzen, also den Sprungauftakt, den jeder Gaillardenschritt hat, in den Takt hineinnehmen. Das gibt eine liebliche Diminution. Das Trikotieren, schnelle Absatz- und Spitzenschlagen, wird unter Henri IV. eine Manie. Bei so vielen Koloraturen der Füße geschieht es ganz natürlich, daß man die Kadenz nicht gleich auf sechs macht, sondern vielleicht auf zwölf oder achtzehn, dann werden die Strophen größer, mannigfaltiger, und das vergnügte Leben der Dreitakthüpfer kann sich in interessanteren rhythmischen Kurven ausgeben. Jetzt tritt die virtuose Kraft des einzelnen Tänzers in ihre Rechte. Er entfalte seine Kunst von den einfachsten Grèves über die Ruaden zu den schön anschließenden Entretailles und den trillernden Mignards und rubaten Fleurets, er mache seine breitangelegten Revers der abwechselnd rechts und links gehobenen und gekreuzten Beine, aber er dehne die Perioden nicht maßlos aus — die Kadenz komme nicht zu spät, sie bringt die Ruhe und das Schlußgefühl, sie hält den Takt über den Vergnüglichkeiten der Schritte, sie gibt den Refrain, den der rhythmische Sinn nicht missen will: „es ist häßlich, wenn die Zuschauer zu lange auf die Kadenz warten müssen."

Die Volte

Das Beinheben beim sanfteren Tordion heißt pied en l'air, kühner und höher ist die grève der Gaillarden, am übermütigsten gibt sich die Volte. Die Volte ist die provençalische Form der Gaillarde. Ihre Schritte sind verroht und von einer solchen Gemeinheit, daß man nicht begreift, wie der Patriotismus französische Tanzkenner dazu verführen konnte, in diesem Tanz den nationalen Ursprung des Walzers zu sehen, den man den Deutschen schon lassen muß. Die Verwechslung kam daher, daß die Volte ein Rundtanz war, in Tripeltakt. Aber sie war das Ende der Gaillarde, nicht der Anfang des Walzers.



Bei der Volte legt der Herr die Linke um die Taille der Dame, die Rechte an ihren Blankscheit, um sie beim Springen gut heben zu können. Sie legt ihre Rechte auf die Schulter des Herrn und hält sich mit der Linken den Rock, um nicht die bloßen Knie zu zeigen. Es scheint, daß die Rechte des Herrn ihrer Pflicht immer eifriger genügt hat, als die Linke der Dame. Nun drehen sie sich mit folgenden Schritten: 1 kleiner Sprung auf den Linken, 2 großer rechter Schritt, 3 Pause, 4, 5, 6 kolossaler Sprung auf beide Beine mit den nötigen Pausen. Bei jeder Tour wird $^3/_4$ gedreht. Also nach vier Touren ist man wieder ganz herum. Anständige Voltentänzer, die es nicht gibt, machen vorher mit der Dame einige Geradeausschritte in dieser Manier. Vernünftige Voltentänzer, die es nicht gibt, drehen sich von Zeit zu Zeit statt nach rechts auch mal nach links, damit man nicht vor Schwindel vergeht.

Die Volte wäre sündiger, wenn sie feiner wäre. Sie ist auf rohe Instinkte angelegt und hatte dadurch großen Erfolg. Henri III. tanzte sie leidenschaftlich. Sie fand als erster französischer Tanz auch den Weg nach Deutschland. Da kam sie auf den rechten Boden. J. Prätorius beschreibt sie noch hundert Jahre später in seinen Blocksberg-Verrichtungen: „Von der neuen Gaillardischen Volta, einem welschen Tanze, da man einander an schamigen Orten fasset und wie ein getriebener Topf herunterhaspelt und wirbelt, und durch die Zauberer aus Italien und Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wohl sagen, daß zu dem, daß solcher Wirbeltanz voller schändlicher, unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen ist, er auch das Unglück auf ihm trage, daß unzählig viel Mord und Mißgeburten daraus entstehen.“ Man konnte sich also in Deutschland von dieser Form des Tanzes zu einer Zeit noch nicht trennen, da drüben schon das Menuett aufging.

Zwischenbildungen

So sieht es um die Tanzkunst Frankreichs zur Zeit der Catharina, Tochter des Lorenzo Magnifico, aus: Absterbendes und Neulebendes. Das neue kommt aus dem Volksreigen, dem provinzialen Branle, ein wenig Maskerade, mediceische Fest- und Verkleidungsstimmung hilft mit, man tanzt die Reigen der Landleute in wohlgeordneter höfischer Suitenfolge und vergißt langsam die alte feierliche Solotour. Arbeau spricht nur noch aus Erinnerung von den seltsamen irregulären figurierten Bassetänzen, von den ballettartigen und virtuosen Gaillarden und ebenso von den amateurartigen alten Formen, in denen er einst die Courante kennen gelernt. In seiner Jugend war sie ein jeu und ein ballet zwischen drei Paaren. Die Paare gingen hinüber, die Herren kamen allein zurück. Nun versuchen es die Herren mit einer pantomimischen Liebeserklärung,



sie gehen der Reihe nach zu den Damen mit allerlei Sprüngen, verliebten Mienen und lüsternen Gesten, sie schütteln und strecken die Kleider, stutzen die Hemden — aber die Damen refüsieren, sie wenden ihnen den Rücken zu und die Herren gehen verzweifelt, woher sie gekommen waren. Doch ein Tanz ist keine Tragödie; in demselben Augenblick, da die Herren viribus unitis ihren Feldzug unternehmen, ergeben sich die Damen — Kniebeuge, Versöhnung, allgemeines Abtanzen. Was beschreibt hier Arbeau? Hieß dieses Ballett mit dem Motiv des Liebeswerbens wirklich Courante, so war es eines der alten Virtuosenstückchen nach dem Muster italienischer Paartänze, wie man einen solchen Wechseltanz unter dem Namen Corrente auch bei Negri findet. Die neue Courante ist nichts als eine Fortbildung der Pavane ohne jede andere Nebenbedeutung, als amüsantes Aufmarschieren. Man beobachte die Form, die Arbeau uns als zeitgemäß beschreibt. Seine Courante ist nicht, wie alle Welt sie später kennt, im Tripeltakt geschrieben, sondern im Zweitakt, zwei leichte Schläge, die immer einen Takt bilden. Also etwas bewegter als die Pavane, eine gaillardisierte Pavane. Und genau so wird sie getanzt: nämlich 1 bis 4 zwei simples (also Anschlußschritte) und 5 bis 8 einen double (also drei Wechselschritte mit Anschluß), aber zu diesem Pavanenschritt kommt ein jedesmaliger Sprung à la gaillarde. Das ist die Arbeausche Courante: eine modernisierte und lebhafter gemachte Pavane, deren Takt sie beibehält. Später nahm sie den Tripeltakt an, wurde im Schritt wieder ruhiger und erhielt sich so als feierlicher Passeggiotanz bis 1700. Hätten wir Arbeau nicht zu lesen, so wüßten wir von dieser Vorstufe nichts; so aber ist die Lücke zwischen der alten Pavane und der späteren Courante merkwürdig organisch ausgefüllt.

Auch eine „Allemande", die Arbeau erwähnt, ist im Zweitakt. Sie ist dasselbe Genre wie seine Courante. Man tanzt sie in doubles, zu denen hier Beinhebungen und im Schlußteil Sprünge kommen: also eine unruhigere Mischung von Pavanen- und Gaillardenteilen. Solche Allemanden, die lebhaftere Promenaden darstellen, finden sich unter den Hoftänzen von Paris 1580, die im Manuskript auf der Conservatoirebibliothek liegen. In Deutschland beobachtet man sie mit richtigem $^{3}/_{4}$ Gaillardennachtanz. Und ebenso findet sich eine Alemanda für zwei Paare mit Tripelnachtanz in Negris Repertoire. Trotzdem ging dieser Name zunächst unter. Er tauchte zweihundert Jahre später, wie das in der Tanzgeschichte häufig geschieht, als ein gänzlich verschiedenes Tanzgebilde wieder auf: als Paar- und Contretanz mit verschränkten Armen. In der Musik hatte er sich als Viertakt gehalten. Im 18. Jahr-



hundert schiebt sich langsam der deutsche Dreitakt dazwischen. Schließlich siegt dieser, wie immer die Tripeltakte die Zweitakte besiegt haben, und von da an beginnt die große Linie: Ländler-Walzer.

❧ ❧ ❧

Italienische Kunsttänze

Jetzt, nachdem wir unseren Arbeau fein wissenschaftlich analysiert haben, verstehen wir erst, was die älteren und die gleichzeitigen Italiener in ihren Prachtbüchern uns überlieferten. In die zukünftige große französische Tanzkunst weisen die Branles von Champaigne und Bourgoigne und Poitou und Auvergne und Bretagne. In der ältesten Zeit haben wir ein ähnliches Schauspiel vorauszusetzen: Reigen, Liederronden, Promenaden mit Volksspiel. Dazwischen in der italienischen Renaissance liegt die Ausbildung des schönen Paartanzes, der Pavane und der Gaillarde, deren Erinnerung später in der Courante festgehalten wird. An die Pavane und Gaillarde setzten sich spielartige Variationen an, einzelne singuläre Amateurtänze, allgemeinere und verbreitete Wechseltänze, Figurationen, Koloraturen, Virtuosenstücke: und diese „neuen Inventionen" allein haben uns die Italiener überliefert, die nicht so sehr aus bürgerlicher Erzählerfreude wie Vater Arbeau, sondern unter dem schönen Bilde einer Anthologie edler Tanzkompositionen ihre Bücher zusammenstellten. Die Tänze, die sie uns geben, fangen erst hinter der decoupiertesten Gaillarde Arbeaus an: Kunsttänze, von denen Cornazano sagt, sie seien fora del vulgo, gefertigt für die herrschaftlichen Säle, um getanzt zu werden von den ehrenwertesten Damen, nicht von Plebejerinnen.

Im 15. Jahrhundert tritt diese Form des Kunsttanzes, ein jeder mit einem schön klingenden Liednamen, schon tadellos reif uns entgegen. Man unterscheidet Bassetänze und Balli, diese sind lebhafter, jene feierlicher.

Basse

Die Bassetänze des italienischen Quattrocento, wie sie uns die Bücher des Cornazano und Ebreo überliefern, gehören in die irregulären und virtuosenhaften älteren Formen, gegen die sich Arbeaus rustikaler Geschmack gewendet hatte. Sie setzen sich aus rhythmischen Kombinationen einfacher und doppelter Schritte, balancéartiger Ripresen und Kontinenzen, Riverenzen, Drehungen und wenigen lebhafteren Saltarelloschritten zusammen. Sie werden von einem, zwei, drei Paaren getanzt, selten in Reihe, auch zwei Herrn mit einer Dame kommen vor, ein Herr mit zwei Damen (im italienischen Volksmund heißt diese Form



AUGUSTIN DE ST. AUBIN — LE CONCERT



TANZFEST AN EINEM FLANDRISCHEN HOFE. (MINIATUR AUS DEM EURYANTHEROMAN. 15. JAHRHUNDERT)



galletta), beliebige Kupplungen bis zu sechs Personen, aber immer in einem festen Schema, das sich fast nie als ein einfacher Bewegungsvorgang darstellt, sondern als eine Figuration von Gehen, Grüßen, Sichneigen, Sichentfernen, Sichnähern, Balancieren, Reigenschlingen. Bisweilen geht die Dame unter dem gehobenen Arm des Herrn durch, der sich mit Kontinenzen beschäftigt, sie gehen auseinander, sie kommen zusammen, sie stellen sich vor oder hinter, machen Sologänge, streichen zwischen den vis-à-vis durch, sie geben sich die Hand, sie drehen den Rücken und führen so ein kleines wohlgeregeltes Ballett in sorgsam stilisierten Bewegungen auf, die nicht bloß die Beine, sondern den ganzen Körper in Anspruch nehmen. So kommt in den Bassetanz ein mimisches Element, zum Promenadentanz tritt der Contrecharakter und man gelangt selbst zu Reihenaufstellungen mit beliebig viel Paaren, die sich so variieren, daß schließlich der letzte zum ersten avanciert, ganz wie im englischen Tanz des 18. Jahrhunderts. Die beliebteste Reihenform des Quattrocento war der Mignottatanz, der uns von Ebreo und von Cornazano in mehreren Versionen beschrieben wird.

Reale, Alessandresca, Zinevera, Piatosa, Cupido, Pellegrina, Febus, Dampnes, Gioliva, Pazienzia, Flandesca, Principessa, Partita Crudele, Venus, Alis oder Caterva — zahllos sind die Namen dieser Bassetänze, die immer wieder in neuen Figuren uns das Bild der ballettartig bewegten Gruppe geben. Tanzmeister und Amateure wetteifern in der Erfindung und Variierung der Schritt- und Bewegungsverknüpfungen. Ich skizziere den Tanz Zauro, den Lorenzo Magnifico höchstselbst komponierte, von Ebreo überliefert, für ein Paar. Nach den Kontinenzen machen Herr und Dame, mit dem linken beginnend, zwei einfache und zwei Doppelschritte, darauf zwei Ripresen-Balancés, erst links, dann rechts, nun wieder zwei einfache und einen Doppelschritt, eine Riprese rechts, eine Kontinenza, geben sich die rechte Hand und machen eine tour de main, indem sie mit zwei einfachen und einem Doppelschritt herumgehen, immer links anfangend. Nun dieselbe Tour de main mit der Rechten und rechts anfangend, so daß der Herr wieder auf seinen alten Platz kommt. Nach den Tours de main kommen wie bei uns wieder die Balancés: Riprese links, Riprese rechts. Darauf promenieren sie wieder zusammen, links anfangend, in zwei einfachen und drei Doppelschritten, machen eine Schlußdrehung (die volta del giocoso) mit zwei Schritten, Riprese rechts, Reverenz auf dem linken und da capo.

Balli Die Balli setzen dieses Bild ins Sprunghafte, Gagliardenmäßige, Burleskere um. Hier trifft man lebhaftere Schritte in größerer Anzahl, acht oder elf oder sechzehn Saltarellopas mit ihren scharfen Markierungen



und Stampfern, hier wird unweigerlich gesprungen und die Hüpfer, die der eine macht, erwidert der andere, die Damen werden mehr gewechselt und es gibt Gelegenheit zu komischem, zu laszivem Übermut, wie wenn drei Herren zusammen zu springen haben und ihre drei Damen es kräftig erwidern. Giocoso, Duchesco, Leggiadra, Colonnese, Petticosse, Giove, Prigionera, Marchesana, Bel Fiore, Ingrata, Anello, Gelosia, Bel Riguardo, Graziosa, Spero, Lioncello, Mercanzia sind nur einige Namen von Balli, die Ebreo beschreibt. Sobria ist die Form eines Ballo, in der Dame und Herr fest engagiert sind, Mercanzia ist eine Gegenform mit Herrenwechsel (als ob sie, meint Cornazano, eine mercantia d'amanti darstellte). Die Zahl ist auch hier verschieden, aber stets fest. In dem Ballo Verceppe, der einem Scaramucciospaß ähnelt, stehen zwei Damen zwischen drei Herren in Reihe. In der Sobria findet man fünf Herren mit einer Dame, aber vier bewerben sich vergeblich um sie. In der Gelosia stehen drei Paare, der erste Herr läßt seine Dame allein und geht mit drei Doppelschritten und einer Reverenz zum zweiten Paar, er gibt der zweiten Dame die Hand, der zweite Herr geht mit einem Doppelschritt zur ersten Dame, dann zur dritten, der dritte zur zweiten und in dieser Art weiter. Hier ist der Titel verständlich, in den meisten Fällen würden wir vergeblich etymologisieren.

Hundert Jahre später sieht der Tanz in Italien, der Gattung nach, nicht viel anders aus. Nur hat sich alles noch verfeinert, detailliert, methodisiert; es wimmelt von Amateurerfindungen; die Theorie ist spitzfindig, fast barock geworden; die Gagliardenschritte werden in stark kolorierter Form gelehrt; die Pavane selbst und die Gagliarde existiert nur noch in figurierten Exemplaren; die demokratischeren Schichtwechseltänze haben heftig zugenommen; die brandi, gleich den französischen branles, bei denen alle Tänzer und Tänzerinnen an die Reihe kommen, gewinnen an Boden; der Verfall zeigt sich in Tänzen, wie die Nizzarda, die keine festen Schritte und Sprünge mehr hat; die strengere Form der Bassadanza existiert nicht mehr, einige ehrbare Tänze erinnern in ihren Namen — wie die beliebte Bassa Colonna — an die alte Form, andere, lebhaftere — wie die berühmte Alta Vittoria — nennen sich nach einer spanischen Mode jetzt Hochtanz. Der Name Balli und Balletti, der früher für die vergnügteren Nummern galt, ist jetzt in die ernstere Sphäre heraufgerückt, so daß selbst Pavanen Balletti heißen. Dafür ist das Wort Cascarda, Springtanz, eine Zeitlang für die lustigeren Tripeltakttänze in Gebrauch. Typischer als früher ist die ständige Verbindung einer ersten gemächlicheren Partie mit einer heftigeren Stretta. Die Musikstücke heißen bei Caroso Sonata, ihre Stretta heißt Sciolta oder



Rotta und ist oft besonders als Gagliarda, Saltarello, auch Canario bezeichnet, die unter Umständen einander sämtlich folgen. So hielt sich im Ab- und Nachtanz die Erinnerung an alte volkstümliche Typen.

Die Tänze werden immer noch in der Regel von einer festen Gruppe dargestellt, zwischen zwei und sechs Personen. In symmetrischen Bewegungen, in attioni per contrario entwickelt sich das rhythmische Bild des tänzerischen Verkehrs. Die Schrittfolgen sind aufs zierlichste ausgebildet, der Oberkörper in allen Neigungen und Wendungen vollkommen kultiviert, Herren und Damen fassen sich an der Hand, lassen sich wieder los, nehmen sich am Arm, küssen sich gegenseitig die Hand, Reverenzen mit Hutabnehmen stehen am Anfang und Ende, aber auch in der Mitte des Tanzes, der Herr geht vor, die Dame schreitet zurück, sie entfernen sich, sie tanzen auf Z oder S Linien, den Musterfiguren zum Menuett des 18. Jahrhunderts, parallel oder entgegen, in einer Art Fußunterhaltung („Pedalogo") wiederholen sie gegenseitig ihre Schritte und Sprünge, dann wieder gibt es Ruhepausen und virtuose Solos, Kettenmotive verbinden die Tanzgruppen — es ist eine unendliche Permutation der Motive des schönen Stehens, Neigens, Gehens, Drehens und aller dialogischen Beziehungen.

Caroso und Negri

Die Variationsmöglichkeiten sind so vielseitig geworden, daß niemals etwas Künstlicheres in den Verknüpfungen und Verkröpfungen orchestischer Bewegung geschaffen wurde, als die Tänze, die uns Caroso und Negri überliefert haben. Wenn wir die Fassaden Berninis oder die Ornamentik der Jesuitenkirchen studieren, verliert sich unser Blick nicht so ins Verwirrende und Vereinzelnde, wie vor diesen Mutanzen, mit denen die einfachen und ewig wiederholten Melodien der Tänze um 1600 beladen werden. Während um dieselbe Zeit Arbeau ein verheißungsvoll schlichtes Buch über die Tänze des erwachenden Frankreich schrieb, fühlen wir hier in Oberitalien das Ende einer Kunst, die jahrhundertelang sich eifrig entwickelt und verwickelt hatte, um nun ein dekoratives bibliophiles Grabmonument zu erhalten. In den schönen Büchern des Caroso und Negri stehen einfache und sinnfällige kleine Tanzmelodien und der Text der Tänze windet sich seitenlang durch die zehn bis zwanzig Mutanzen, mit denen die anspruchslosen Noten farciert werden. Die Mutanzen sind die Variationen und Figurationen des Tanzthemas, des Tanzmotivs, oft vom Herrn oder der Dame allein, dann wieder von beiden ausgeführt, die kühnsten Anforderungen an die wohlkultivierte und technisch spielende Beweglichkeit und Körpereitelkeit der Gesellschaft. Unter dem Titel Gagliarda di Spagna tritt ein — nicht in Dreiviertel, sondern Vierviertel rhythmisierter Tanz hervor, der in zehn



Figuren absolviert wird. Eine sogenannte Pavaniglia entspricht ihrem Namen wenig, wenn sie in sechzehn Touren getanzt wird und ihre Beschreibung sechs dieser eleganten Folioseiten einnimmt. Aus dem Tordiglione, dem alten Nachtanz der bassadanza, aus dem Canario, dem alten einfachen punktierten Dreivierteltanz, sind Hochkulturen geworden, eine Blütenreihe virtuoser Mutanzen, die die Autoren mit nie ermüdender Erfindung aneinandersetzen.

Die Tänze werden nicht immer unter ihrem Autorennamen veröffentlicht. Bisweilen, wie beim Kanarientanz oder Tordiglione, ist die Grundlage genügend verbreitet, nur die Variationen geben die neue Erfindung. Die Alta Regina, Alta Vittoria, Alta Gonzaga, die Barriera, der Contrapasso, dit Bellezze d'Olimpia, die Bassa Colonna und allerlei Pavanenformen, die man auch gern Passa e mezzo nennt, reichen am weitesten über eine lokale Verbreitung hinaus. Vergleicht man Giacchirolis Carnevale, Maschare, Ballare, das 1623 in Bologna erschien, so erkennt man vielfach Carosos Tänze wieder. Andere Stücke sind isolierter: Se pensando al partire, Ardente sole, Occhi leggiadri oder Titel wie Torneo amoroso, der an Ritterspiele oder Giostren erinnern will. Wie die Giostren im Dienste der Dame sich abspielen, so sind auch diese Tänze, ihre harmlosesten Kopien, gern edlen Frauen gewidmet, die von einem Sonett umschmeichelt die Dedikation der kleinen Gesellschaftsszenen entgegennehmen, denen sie selbst Seele und Bewegung gaben. Eine Elite von Adelsnamen steht über den Tänzen des Caroso, deren jeder einer vornehmen Dame mit ein oder zwei Sonetten geschenkt wird: die Namen der Cappello, Carducci, Orsini, Sforzi, Mattei, Medici, Este, Gonzaga, Bembo, Colonna, Braunschweig, Massimi, Frangipani . . .

Eine merkwürdige Pavane

Beispiel: Pavana Matthei, balletto di M. Battistino, in lode dell' illustre signora La Signora Giulia Bandina Matthei, Gentildonna Romana. Der Herr faßt mit der Rechten die Linke der Dame, sie stehen etwas vis-à-vis, machen ihre Reverenz mit zwei Balancé-Kontinenzen, dann promenieren sie, indem sie, links beginnend, zwei Anschlußschritte und einen Doppelschritt aneinanderfügen. Es folgt nach rückwärts die Strophe zweier, rechts begonnener schwerer, gestreckter Schritte, an die sie zwei Ripresen-Balancés nach rechts anschließen. Diesen ganzen Passeggio (in dem man deutlich den alten Pavanenstil wiedererkennt) wiederholen sie noch zweimal und schließen den Teil mit zwei Kontinenzen. Es folgt jetzt die lebhaftere Sciolta delle sonata. Nach der Reverenz mit zwei Kontinenzen geht man durch den Saal immer an der Hand mit acht seguiti spezzati (Anschlußschritte mit Absatzheben), zwei Ripresen im Kreis und zwei Wurfschritten, und diese Ripresen und



Wurfschritte werden immer nach links viermal wiederholt. Nun Hand loslassen, zwei Doppelschritte mit Drehung, wobei man sich von einander entfernt — in die gegenüberliegenden Ecken des Saales. Man tanzt wieder zusammen in seitlichen Schrittfolgen. Die Mutanzen beginnen. Der Herr macht seine Variationen mit allerlei Verzierungen, als da sind Campanelle und Fioretti, die Dame begnügt sich indessen mit einigen Schrittfolgen. Sofort dreht sich die Aufgabe um. Der Herr macht nur kleine Schrittfolgen, die Dame aber brilliert in ihrer Mutanz. Am Ende jeder Mutanz finden sie sich zusammen. Das Spiel geht so weiter, bis sie endlich eine letzte Variation miteinander verüben, die mit einigen heftigen gelaufenen Schrittfolgen in die Schlußreverenz übergeht.

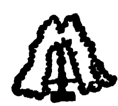
In diesem Mattheischen Tanze hat man das ganze Genre. Die Grundlage und der Anfang eine rechte Pavane mit den alten simples und doubles und balancés, dann der Nachtanz mit heftigeren Sprüngen, Sichentfernen, Zusammenkommen, darauf Solomutanzen und endlich gemeinsame Schlußvariation. Der Bau ist klar und wohlgeordnet. Er entwickelt sich rhythmisch vom Gruß über das Promenieren zum Werbespiel und Soloeiteltanz. Und gleichzeitig geht er erst im eigenen Verlaufe von der Frührenaissance zum Barock, von der einfachen Linie zu den variierenden und zerlegenden Details über. Es geschieht etwas Einzigartiges: das Thema mit den Variationen wird zu einer bewegten Gesellschaftsszene und zu einer rhythmisch sich entfaltenden Historie: die Kultur der figurierten Pavane.

Demokratisches

Die Gesellschaft auf der Höhe dieser raffinierten Tanzkultur sucht nach Auslösungen. Man sehnt sich von der festen Gruppe hinüber in die Gemeinsamkeit der gesamten Gesellschaft, von dem bevorzugten schönen Einzelpaar zum Sozialismus der Gleichberechtigung, vom virtuosen Kunstwerk der Begabten zum Spiel aller mit allen. Die sozialen Tänze, die im Typus der Mercantia und ähnlicher Reihenspiele schon vorbereitet lagen, die in den brandi reichen Zufluß erhalten, wachsen um diese Zeit an Popularität. Sie sind es, auf die sich die Gesellschaft freut, nachdem sie den Amateurtanz Bevorzugter geschaut und genossen hat. Wie später zum Menuett der Contre, wie jetzt schon in Frankreich zu den cinq pas die Freiheit der Branles tritt, so bilden sich im barocken Italien Spieltänze vielfacher Form aus, die von harmlosen Anfängen zu orgiastischen Ausschweifungen wachsen. Man erholt sich von den schweren Reverenzen, den gehaltenen Kontinenzen, den zierlichen Zehenschritten und povoneggierenden Ritterlichkeiten. Man liebt die Contrapassi, Reigen mit Kettenmotiven und einer grande chaine (passeggio



incatenato da farsi in ruota), ganz nach dem Muster dieses modernsten Contrevergnügens. Der Ballo del fiore ist ein oft getanztes Kotillonmotiv, wo, wie einst mit dem Zweige oder dem Taschentuch, durch Überreichen einer geküßten Blume die Schichtwahl von Dame zu Herr, von Herr zu Dame bezeichnet wird. Der Piantone, noch lange Zeit nachher im italienischen Tanzrepertoire des Volkes, ist ein ähnlicher Schichtwechseltanz, zu dem die Tanzmeister gern raffinierte Solotouren erfinden. Der Huttanz, in dem die Dame durch Aufsetzen des Herrenhutes ihre Wahl bezeichnet, wird von einem der zahllosen tanzfeindlichen Schriftsteller damaliger Zeit als eine Art Ehebruchsschauspiel behandelt. Konfusionen, galante Scherze, Orgien bringt am sichersten die leidenschaftlich geliebte Chiaranza, ein freier Tanz mit beliebig viel Paaren, zu dem die Herren ihre Damen holen, um unter der Führung des ersten Paares Einzeltouren, Gruppentouren und gemeinsame Figuren verschiedenster Art durchzuführen. Dies ist das andere Ende zum alten vornehmen Einzelpaartanz, eine Konzession an die Demokratie, die sich die Renaissance leisten konnte, ohne von ihrer persönlichen Kunst das geringste zu verlieren.

Die Theorie

Wie stellten sich nun die Theoretiker zu diesem Reichtum an Tänzen, wie gruppierten sie die Formen, analysierten die Schritte und Bewegungen? Die Theorie folgt in der Tanzgeschichte sehr zögernd der Praxis. In den Jahren, da sich neue Tanzformen bilden und die Mode Epochen ablöst, schweigt gewöhnlich die Theorie. Die Tänze entfalten sich unbemerkt im Schoße der Gesellschaft, sie gehen unkontrollierbare Wege vom Volke übers Theater in den Salon, sie reizen als Neuigkeit, man spricht von ihnen, man ahmt sie nach, figuriert und koloriert sie, die Praxis trägt sie von Stadt zu Stadt und Land zu Land, langsam festigen sich die Formen, stilisieren sich die Bewegungen, die Lehrer schlagen die Schablone, die ersten und eitelsten unter ihnen schreiben ihre Auffassung nieder und der Tanz selbst ist unterdessen zur Schule und zum Typus geworden. Kein Zeitgenosse schildert uns die Entstehung der Pavane und Gagliarde, und die Fünfschritte kennen wir fast nur aus den Exerzitien, die sie in den Tanzschulen hinterlassen haben. Bassetänze werden uns beschrieben, nachdem sie ihre Urform eingebüßt haben oder veraltet geworden sind. Die Courante grüßt uns um 1700 noch



mit einem letzten greisen Blick, da sie zu ihrer Blütezeit niemand konterfeite. Das Menuett tritt in die Literatur, nachdem es jahrzehntelang sich ausgebildet hatte. Von den alten Bourrées und Sissonnes bleiben nur die Namen der Schritte übrig. Die Theorie mißachtet werdende Tänze, sie braucht gewordene und fertige und absterbende und zu allen Zeiten hat sich bei ihr die Klage über den Rückgang der Tanzkunst mit dem Eifer, das Verlorene in der Lehre festzuhalten, verbunden.

Ganz schüchtern tritt die Theorie bei den Quattrocentisten hervor. *Quattrocento* Man unterschied vier Haupttempi bei den Tänzen: das langsamste, königlichste bei der Bassadanza, ein Sechstel schneller Quaternaria, noch ein Sechstel schneller Saltarello, noch ein Sechstel Piva, das heißt Dudelsack, Musette, deren Tempo also die Hälfte des Bassetanzes betrug. So hatte man eine rhythmisch genaue Folge der Tänze, man stellte danach ihre Tabulatur und machte sich den überflüssigen Spaß, um nun einmal Einheit zu schaffen, alle diese misure aus der Piva, dem ursprünglichen Begleitungsinstrument, staffelförmig herzuleiten, wie „Arme eines Flusses", sagt Cornazano. In Wirklichkeit trat gleich von Anfang an jenes System der Suite in Kraft, das die ganze Renaissance beherrscht: des Vor- und Nachtanzes, des allmählichen Schnellerwerdens. Auf die Pavane folgt die Gagliarde, auf den Bassetanz der Saltarello, die Branles ordnen sich nach demselben Suitenmuster, die Courante wird aus einem Zweitakt- ein Dreitakttanz, die Gagliarde verschnellert sich in die Volte, Balli, die einst Hochtänze waren, werden Tieftänze, und die Bassetänze, die einst im Zweitakt gingen, werden von Arbeau im Dreitakt umgeschrieben. Dies war das einzige System: man wird innerhalb des Tanzes schneller und man verschnellert mit der Zeit die Rhythmen, Dreitakte beschließen und besiegen Zweitakte. Die alte Konstruktion von der Piva zur Bassedance war also derartig Theorie, daß sie ungefähr das Gegenteil der Wahrheit aufstellte.

Etwas lebensfähiger sind die ersten Schritttheorien. Cornazano ist der einzige unter den italienischen Quattrocentisten, der etwas darüber sagt. Er beschreibt den Pivaschritt: einfach schnelle Doppelschritte. Der Saltarello besteht in eben solchen Doppelschritten, von denen der erste durch Beugung markiert wird, der zweite kurze gehoben wird und zwischen beiden Takten niederschlägt: also ein richtiger Bauernsprung. Piva und Saltarello sind Volksschritte und Tanztypen, die in der Literatur der Zeit recht häufig wiederkehren. Quaternaria stirbt aus, man nannte ihn saltarello tedesco (während jener saltarello auch pas de Brabant genannt wird) und machte ihn mit zwei Anschlußschritten, denen eine kleine quer geschlagene Balancéripresе folgte. Für den Bassetanz kommen



zwölf anmutige Bewegungen in Betracht: sempi, doppi, riprese, continentie, contrapassi, movimenti, voltetondi, mezzovolte, scambi und die drei Verzierungsarten: trascorsi, frappamenti, piçigamenti. Die Taktzahlen werden dafür sehr knapp angegeben. Diese ersten Pas, die ein europäisches Tanzbuch uns nennt, sind freilich nur zu erraten. Die einfachen Schritte sind solche mit Anschluß des nachziehenden Fußes, die doppelten sind richtige Marschierwechselschritte, Kontinenzen und Ripresen sind Balancés, Drehungen und Fußwechsel und Schlagen sind an sich verständlich, Trascorsi sind Kreuzungen, Contrapassi sind schnellere Triolenschritte, weil drei auf zwei Takte kommen, und die Movimenti werden wohl Hüpfer mit Beugungen bedeuten. Die Sprünge sind in dieser primitiven Liste nicht kodifiziert.

Cinquecento Auch die Cinquecentisten kennen noch nicht die Methode der Bewegungslehre, die erst das spätere Frankreich ausbildet. Sie verfügen aber über ein weit verzweigtes und üppig wucherndes Material an Bewegungsmotiven und an technischen Ausdrücken. Die Tanzkunst scheint der Plastik und Malerei um ein Jahrhundert nachzufolgen, wie man es auch bei der Musik beobachtet. Das Cinquecento der Tanzkunst gewinnt aus den zahllosen variablen Tänzen zunächst die Anschauung gewisser wiederkehrender Formen, gewisser Bewegungsgruppen, Schrittfolgen und Verzierungsarten, für die sich schnell wechselnde Namen finden, es berauscht sich an dem Reichtum der Lebensmöglichkeiten ohne methodischen Zwang, wie es Donatello und Ghirlandajo taten. Das System der Bewegung, die Grammatik der Schritte und Figuren wird erst am französischen Hofe, in der Luft der Akademien geformt, hier erst gewinnt die Tanzkunst die regelmäßige und ideale Einheit der Organisation, die die römische Schule in der bildenden Kunst schon einige Menschenalter vorher hat entdecken dürfen.

Es ist darum nicht leicht, die Lehren des Caroso und Negri, in denen ihre Bewegungsanschauung niedergelegt ist, schriftstellerisch zu übermitteln. Es ist überreiche Praxis ohne rechte Methode, eine Masse Namen ohne System, eine wechselnde Mode ohne tiefere Umbildung. Wir selbst müssen aus diesen Seiten die Anschauung der Zeit erst gewinnen und die Charaktere festzuhalten suchen. Man wird die Mühe nicht scheuen, wenn man bedenkt, daß es sich hier um die einzigen Dokumente handelt, die eine hervorragend begabte Epoche, der wir unsere ganze Bewegungskultur und das Signalement des modernen Gesellschaftstanzes verdanken, von ihrer Auffassung rhythmisch bewegter Menschen uns hinterließ. Vielleicht langweilt sich der Leser. Dann mache er sich Bewegung, indem er alle diese kleinen Turnübungen im



ALDEGREVER, TANZENDES PAAR, SICH KÜSSEND





ALDEGREVER
ZWEI VIGNETTEN



Zimmer durchnimmt. Es gibt nichts Stärkenderes als ein Balancé und nach jeder Pirouette wird man die Ruhe einer sachlichen Auseinandersetzung doppelt angenehm empfinden. Tanzgeschichte verträgt noch weniger Virtuosität des Geistes als Architekturgeschichte. Burckhardt hat das beste aller Kunstbücher über die Renaissance geschrieben, indem er deren Baugeschichte in Paragraphen trocken nebeneinander setzte. Man gelangt vom Esprit über den Aphorismus zum Paragraphen. Ich habe gar nicht den Ehrgeiz, dieses Buch als Lebemann zu schreiben, sondern als Sammler.



Vergeblich sucht man nach einer organischen Entwicklung des stehenden, gehenden, gleitenden, hüpfenden Fußes. Das Material ist vorhanden, aber der Blick ist noch nicht geschult, diese abstrakten Einzelbewegungen aus den gebräuchlichen Tänzen klar zu destillieren. Alles ist nur auf die Lehre und die Exerzitien gedacht und man beginnt nicht mit dem, was das erste, sondern mit dem, was das nützlichste ist. Das erste Kapitel sind die Reverenzen, wie ich sie oben aus der Gesellschaft heraus sich bilden ließ. Die Kontinenzen schließen sich ihnen an, weil sie eben in der Praxis darauf folgen. Man ahnt kaum, daß sie zusammen mit den Ripresen und Puntaten eine Stilisierung der Ruhe bedeuten. Die Ripresen sind kurze Kontinenzen mit Nachziehen des Fußes und Heben der Hacken, die Puntaten dasselbe, nur etwas feierlicher. Daneben gibt es eine „Riprese", die im Fortrücken von Spitzen und Hacken besteht. Man erinnert sich, daß bei Arbeau der Begriff Reprise gänzlich verschwommen ist. Er stirbt ab, und er wird mißverstanden, wie zu allen Zeiten absterbende technische Ausdrücke der Tanzkunst. Es ist bezeichnend, daß die zweite Auflage des Caroso keine Ripresen mehr kennt, sondern die Arten der Kontinenzen erweitert.

Etwas sehr Langweiliges

Diese Balancétypen der Renaissance, seien sie Kontinenzen, Ripresen, Puntaten, doppelseitig als Ruhe, einseitig als wiegendes Fortbewegen, sind Schrittbewegungen, die eine besondere Beachtung genießen. In der Kunst der Kontinenz, sagt Caroso, liegt die Anmut und Grazie sämtlicher Stellungen und Bewegungen eingeschlossen, die der Tanz erfordert. Sie entspricht der Neigung der Zeit, das stolze Sichbrüsten, die Harmonie der ganzen Figur, das pavoneggiare sinnlich wirksam herauszubringen. Die Lehrer werden nicht müde, bei ihnen und ähnlichen Schritten diese feinsten und undefinierbaren Schönheiten der Agilità und Destrezza zu betonen. Der Körper folgt dem Fuße,



das Absatzheben schwingt seine Linie auf, das Heranziehen gibt ihm die seitliche Ausbiegung, die Senkung die natürliche Rückkehr zur Grazie. Eine der ersten Tugenden des Renaissancemenschen, das Sichfühlen, wird in diesen Pas, genau auf die Taktanzahl bemessen, zu einem rhythmischen Kunstwerk.

Man beobachtet, daß das Gleiten und das Beugen, galante Bewegungen einer späteren Zeit, in der Methodisierung hier noch zurückstehen müssen. Der Gleitschritt als selbständiges Motiv ist kaum gekannt, die Kniebeuge tritt nur dekorativ auf und findet ihre einzige Organisation in der Übung des trango: links seitlich vor, Kniebeuge, rechten Hacken und Fuß heben, gleichzeitig linken Hacken heben und senken, und umgekehrt. Das ist der erste schüchterne Anfang des französischen Coupés.

Das Gleiten wird niemals scharf präzisiert, das Springen interessiert fast nur als Verzierung. Die Verzierungen sind in dieser barocken Welt eine der größten Liebhabereien. In zahlreichen Gestalten schwirren sie über den Rhythmus hin, setzen sich auf bevorzugte Stellen, schattieren die Intervalle, bilden Grundmotive zu Variationen um, die selbständigen rhythmischen Wert gewinnen. Man liebt sie, aber man rubriziert sie nicht; die Lehrbücher schütten ihr Füllhorn aus. Selbst über den prinzipiellen Unterschied der beiden natürlichsten Springbewegungen, derjenigen mit dem nichtmarschierenden Fuß und derjenigen auf das marschierende Bein, ist man sich noch nicht klar. Jener, der Sprung auf dem Stehbein, heißt zoppetto, dieser, der Sprung auf das Schreitbein, heißt trabucchetto. Der zoppetto wird wie ein Auftakt behandelt, der trabucchetto wie eine gehüpfte Riprese. Erst die Franzosen sahen die Pendants im Contretemps und im Jeté.

Man hat den kleinen Hüpfer mit beiden Beinen, den balzetto. Den großen mit Drehungen und richtigem Fallen auf die Zehen, Kniebeuge, Aufrichten: salto tondo in aria. Den Salto riverso beginnt man mit dem sottopiede, dem chasséartigen Aufschleudern des Fußes, das ebenfalls noch lange nicht die selbständige Bedeutung der späteren französischen Schule besitzt. Ein Sprung mit Berühren von Quastenschnüren, salto del fiocco, ist eine besondere Liebhaberei der Zeit und bei Negri ausführlich abgebildet. Die beherztesten Verzierungssprünge sind die Kapriole, bei denen man in der Luft die Schritte wechselt, oder nur halb anschließt, oder kreuzt. Diese Epoche kennt also schon sehr gut unsere Entrechats, die intrecciate, und sie benennt die Kapriolen genau wie wir nach der Anzahl der Luftschritte in terzo, quarto, quinto, und so fort. Es waren die kühnsten aller Fiorituren, die virtuose Tanzkünstler in



ihren Mutanzen zum besten gaben: die Kombination von Sprung mit Schritt. Negri zählt schon fünfzehn Arten davon auf. Aber man ist sich dieser Kombination wiederum nicht bewußt. Die Praxis schuf diese Dinge ganz von selbst, sie schuf sie fast in denselben Formen zu allen Zeiten, die Möglichkeiten waren nicht so reichlich, es erschöpfte sich das Repertoire der Schritte, Sprünge und Drehungen sehr bald. Es unterschieden sich nur die Wertschätzungen und Durchbildungen der einzelnen Motive, und in ihrer Auffassung prägte sich der Stil aus. Auch diese Architektur arbeitete mit einer beschränkten Anzahl natürlicher Ausdrucksformen, die sie stets mit neuen Sinnen ordnet und abwechselt. Die Harmonie des ganzen Tanzes geht ihr über alles. Der Tanz ist ein architektonisches Kunstwerk, die Reverenz ist wie die Palasttür — sagt Caroso — Eingang und Ausgang, Schritte und Bewegungèn ordnen sich um sie in gleichmäßigster Verteilung linker und rechter Füße wie die Symmetrie der Fenster.

Ich nenne einige andere, kleinere Sprung-, Gleit- oder Schlagverzierungen. Trito minuto: drei kleine seitliche Sprünge mit ungleich stehenden Füßen, im Gegensatz zu den Balzetti a piedi pari. Drei Trabucchetti, links, rechts, links mit Fußkreuzung ist der Groppo. Tremolanti: schnelles Fußbewegen in der Luft. Costatetto: die Füße schlagen sich abwechselnd seitlich aus ihrem Platz heraus. Campanella: das eine Bein schwingt glockenartig vor und hinter, während das andere dazu zoppetti macht. Recacciata: man schlägt chasséartig mit einer Campanella das andere Bein heraus, also ein heftigeres sottopiede, während der Cambio oder die Scambiata als ein leichteres Ansetzen und Ausgleichen der Füße verstanden wird. Ein Methodiker hätte diese Gruppe an die einfachen Anschlußschritte und die wiegenderen Balancés angeschlossen. Die Praxis gab den Tremolanti und den Campanellen besonderen Vorzug.

Eine Verzierungsgruppe anderer Art beschäftigt die Fußspitzen und Absätze. Punta e Calcagno: man senkt abwechselnd Spitze und Absatz, während das andere Bein zoppetti macht. Battuta di Piede: auf Boden schlagen. Schisciata: vor mit Absatz, hinter mit Spitze gleiten. Die Battuten und Schisciaten sind Motive des volkstümlichen Kanarientanzes, die man in die lebhafteren Salontänze aufnahm. Die Hauptverzierung der späteren Epoche, das Battement, das trillerartige Berühren der Füße, tritt nur beiläufig auf und ist prinzipiell noch unbekannt. Denn man würde eine Beziehung des einen Fußes zum andern, die nichts als dekorativ ist, nicht recht verstehen; man begreift sie nur sozusagen kausal, als Auslösung des Schrittes oder des Absatzhebens.



Die Drehung erscheint als feste Form zunächst nur sehr vereinzelt, später bei Negri, dem Virtuosen aller Verzierungen, bringt sie es auf zehn Arten. Der Name für diese älteste Pirouette ist Pirlotto oder Zurlo und man vollendet sie auf der Spitze des linken Fußes, nach links, indem man den rechten Ellenbogen etwas spreizt, eine der seltenen Angaben für Armhaltung, die erst ganz allmählich in die Harmonie der Tanzbewegung methodisch einbezogen wird. Der Schluß der Pirouette mit Kniebeuge und geradem Rumpf gehört unter die festgelegten Endstellungen und Überführungen der Bewegung in die Ruhe, die wir fast bei allen diesen Motiven und Phrasen in ähnlicher Weise angegeben finden. Die Ausbildung der Kadenz ist stets eine besondere Herzensangelegenheit primitiver rhythmischer Kulturen, während die genaue Organisation der Vorbereitungsstellung mehr in den Schulen beobachtet wird, die das logische und methodische Prinzip in der Bewegungslehre voranstellen. Negri beginnt die Lehre mit den fünf Kadenzen, sowie man später mit den fünf Positionen anfing.

Alles Figurenwerk ist eine Diminution der Schritte, ein Einschalten und Zwischenlegen lebhafterer Bewegungen, für die der Ausdruck Contratempo gebräuchlich ist. Da in dieser Zeit, wie noch zu zeigen ist, nichts an Interesse den Schrittfolgen und Aneinanderreihungen des Vorwärts und Rückwärts gleichkommt, bestehen auch die eigentlichsten Verzierungen in solchen proportional gekuppelten Pas, die man geradezu fioretti nannte. Caroso leitet den Terminus von fiore ab, später als französisches Wort fleuret vergißt es seine Herkunft, es erinnert sich gewisser Ähnlichkeiten im Fechtsport des Floretts und vermischt sich mit diesen zu einem pas de fleuret, bei dem allerlei Beziehungen zu fleur, fleuret durcheinander klingen. Den Fioretto ordinato macht man auf diese Weise: man hält den Linken vor und bringt ihn springend wieder zurück, der Rechte steht auf der Spitze, der Linke treibt mit der Spitze den Rechten vor, worauf das entgegengesetzte Spiel beginnt. Es ist nichts als eine feinere Art der Recacciata. Macht man es seitlich, fiancheggiato, so tritt die zierliche Fußkreuzung ein. Außerdem kann man den Fioretto mit abwechselndem Fußschlag, battute al canario reichlich verzieren. Negri kennt noch andere Façons, die den Takt angenehm durchkreuzen. Der spätere pas de fleuret hat von dieser kampanellenartigen Figuration der italienischen Renaissance nichts zurückbehalten, er wird ein vielfach variierter Dreischritt im Bourréeschema, den man eher mit Fechterstellungen vergleichen konnte.

Die Grundlage für alle diese anmutigen Künste des Springens, Fortschlagens, Stampfens, Beinschwingens, aus denen sich die kolorierenden



Motive so mannigfach zusammensetzen, bilden die eigentlichen Schrittfolgen, die schließlich den wichtigsten Teil der altitalienischen Tanzlehre darstellen. Da man nicht von der rhythmischen Methode, sondern von der Praxis ausging, mußten alle Bewegungen, die nicht dringend nötig waren zur tanzmäßigen Körpergeste, wie Akzidentien um diese Schrittfolgen herumspielen. Die Balancés von den Kontinenzen bis zu den Puntaten hoben sich als Zäsuren besonders markant hervor. Die großen Sprünge, die aus der Gagliarde kamen, wurden etwas eifriger kodifiziert als die kleinen, die nur zu illuminieren hatten. Die Chassés von den einfachen Sottopiedes bis zu den Recacciaten und Fioretti liefen bei ihrer Bedeutung für die Schrittfolge überall mit unter, ohne daß man ihren Zusammenhang feststellte. Noch weniger achtete man auf die prinzipielle Wichtigkeit von Beug- und von Gleitschritten, die wie die Schlagmotive oder Pendelbewegungen der Füße und Beine nur kolorierten. Man nahm, was sich in alten Tänzen eingeführt oder in neuen hinzugefunden hatte, wünschte keineswegs den Wald dieser zahllosen Motive zu lichten und lehrte unermüdlich die Schrittfolgen, die sich aus der Übung der Pavanen und Gagliarden als typisch empfohlen hatten. Schon äußerlich nehmen die Darstellungen dieser Bewegungskomplexe und ihre Verteilung auf die Taktzahl in den italienischen Tanzbüchern den weitesten Raum ein. Die cinque passi der Gagliarde werden schließlich der Rahmen für die ganze Lehre.

In seiner ersten Auflage kennt Caroso vier Arten von Schritten: die gravi, richtige Pavoneggiandoschritte mit Strecken und Heben, jeder Fuß auf einen Takt, und dieselben presti alle Cascarde noch einmal so schnell. Die Passi larghi fermati in Gagliarda sind mit Kniebeuge verbunden und recht beweglich, sie dauern den ganzen Gagliardentakt, halbtaktig nennt er sie Passetti. Drei Graveschritte mit Fußanlegen, natürlich immer mit Heben und Senken der Hacken, sind der Doppio grave, der alte Doppelschritt; bei halbtaktigem Maße minimo zubenannt. Die Schrittfolgen komplizierterer Art heißen seguiti. Der „Seguito“ rechnet als Bewegung meist nur drei Takte oder Schläge, im vierten bleibt man gern stehen, hebt das Bein oder schließt an, wie beim gewöhnlichen Doppelschritt, der im Maße dem seguito ordinario entspricht. Spezzato, also geteilt, ist die Anschlußform des Gehens, das Anziehen des hinteren Fußes an den vorderen, ehe er den Schritt fortsetzt, verschönert durch das puntatenbalancierende Heben und Senken der Hacken: es ist der alte semplice Schritt. In dieser Weise setzt sich der ungemein verbreitete „seguito spezzato“ zusammen. Der „seguito semidoppio“ ist eine Mischgattung und besteht aus zwei wirklichen und



zwei geteilten Schritten. Der „seguito trangato" macht die drei Schritte mit Kniebeuge und schließt als 4 einen Zoppetto mit vorgestrecktem freien Bein an. Der „seguito scorso" hat statt der vier großen acht kleine halbtaktige Spitzenschritte. Der „seguito battuto al canario" verziert sich mit den beliebten Kanariengleitern auf Absatz vor, auf Spitze hinter, und kann wieder mit dem spezzato kombiniert werden. Ein „seguito finto" markiert die Schritte in verschiedenen Arten graziösen Schritttretens.

So viel ist klar, daß dieser vielfältige seguito eine der hauptsächlichsten und natürlichsten Versbildungen des Renaissancetanzes wurde: und zwar der Vers des Zwei- oder Viertaktes mit der Zäsur auf 4, unter Umständen auf den Tripeltakt des Nachtanzes übertragen. Das Gegenstück dazu sind die beliebten und noch viel reicher zu nuancierenden Cinque passi der Gagliarde. Sie sind der normale Tanzvers des Drei- oder Sechstaktes. Der normale Seguito umfaßt vier große oder kleine Takte zu zwei Schlägen, die Cinque passi zwei Takte zu drei Schlägen. Dort liegt die Zäsur normalerweise auf vier, hier auf fünf und sechs, auf der vielerörterten Gagliardenkadenz. Die Cinque passi treten bei Caroso bereits in einer sehr wenig ursprünglichen, nicht übel proportionierten Form auf: Zoppetto rechts, linken heben, linken flach senken, rechten hinten heben, rechte Spitze an linken Absatz, linken heben und nach rückwärts führen, rechten vorn heben und nach hinten ziehen, Kadenz mit Kniebeuge: folgt die Umkehrung. Bei der Kadenz fällt man in die Stellung mit vorgesetztem Fuß. Man begreift, daß hier eine äußerst kultivierte Variation des Gagliardenschritts vorliegt, den Arbeau uns in seiner primitiven Struktur darlegte. Man würde ihn ohne Arbeau nicht verstehen können, nicht einsehen, daß es sich um vier verzierte Schritte mit einem Schlußsprung handelt, die der Grundvers der sechs Gagliardenschläge sind. Diese Variationen sind der Mode unterworfen. In der ersten Auflage fügt Caroso noch zwei Arten hinzu, eine Tour soprapiede mit seitlich geneigtem Körper, eine andere mit passi intrecciati, also Kreuzungen und Verschränkungen; es ist bezeichnend, daß er in der zweiten Auflage diese Formen wieder ausläßt.

Die Unterschiede der ersten und zweiten Ausgabe müssen gerade auf diesem theoretischen Gebiete beachtet werden. Sie zeigen die Systemlosigkeit. Ich sagte schon, daß die Ripresen fehlen. Vier Kontinenzen findet man statt zweier, drei Puntati statt zwei, fünf Passi statt vier, zwölf Seguiti statt acht. Die Takteinteilung ist verändert und präzisiert. Einiges ist verlängert, und einiges verkürzt. Ein Seguito doppio enthält jetzt sechs Bewegungen: zwei trabucchetti nach links



und rechts rückwärts mit etwas beugen, einen kurzen linken und drei langsame rechte Schritte. Der Doppio all' Italiana ist der alte gewöhnliche viertaktige dreifache Geradeschritt mit Anschluß und Beugen auf vier. Alla Spagnuola hat er fünf Schritte und den Anschluß. Alla Francese setzt er sich aus zwei Sprungschritten links hinter und rechts seitlich, drei Schritten vor und einem Anschluß zusammen. Alles sind wechselnde Versbildungen. Die Namen schwanken oft so stark, daß man Widersprüche konstruieren könnte. Von Auflage zu Auflage treten neue Experimente hervor. Die Diminutionen werden schärfer: der Seguito scorso has jetzt zehn kleine Zehenschritte statt acht. Ein besonderer Seguito finto spezzato mit Sprung auf dem Linken und Zurück- und Vorschlagen des Rechten in die A piombo-Stellung (Gleichgewicht, Aplomb) wird für den Alta Vittoria-Tanz empfohlen. Ein Spezzato alterato alla francese ähnlicher Struktur wird im Ballo della Regina di Francia gebraucht. Ein Spezzato alterato doppio ist eine Versbildung für zwei Tripeltakte, könnte also wie gewisse auf den Tordiglione übertragene seguiti als Gagliardenvariation verwendet werden. Andere Verse erfindet Caroso selbst. Der Dattile (—́ ◡ ◡) ist ein Sprungschritt (erster Takt) und zwei schnelle Schritte (zweiter Takt). Der Spondeo (—́ —) zwei lange Schritte je in einem Takt. Die Chiusa setzt sich aus Zoppetti, Trabucchetti und Kadenzen zusammen. Der Corinto, der Destice, der Saffice sind — oft mißverständlich verbildete — Termini für Kombinationen von Ripresen mit Sprungschritten.

Nämlich die altitalienische Tanzarchitektur

Wir können jetzt das barocke Reich altitalienischer Tanzarchitektur einigermaßen übersehen. Versbildungen in Schritten, rhythmisierte Schrittfolgen — das ist das Interesse der Zeit. So hat es sich aus der Praxis gebildet. Die Bewegung als geschweifte Kurve ist der Schmuck, die taktmäßige Phrase der Schritte ist die gelehrte Kunst, ein Übertragen der Metrik auf den bewegten Körper, kein Entfalten der Bewegungskonstruktion aus den Gelenken und Gliedern. Die zwei großen Verstypen des Seguito und besonders der Cinque passi sind 1 2 3 (4) und 1 2 3 4 (5 6): dort wird aus dem geraden Takt der ungerade, hier aus dem ungeraden der gerade kultiviert. Mischbildungen machen diese raffinierten Verse noch koketter. Der Seguito erscheint im Rahmen des Tripeltaktes und die Fünfschritte werden zeitweise als zwei Schritte aufgefaßt und gelehrt. Die wichtigste Zierde der Schrittfolgen sind die immer und immer wieder gepriesenen, sich schlingenden, sich biegenden, sich wiegenden Pavonneggiandi, das Sichbrüsten und Sichzeigen, das sich in den verschiedenen Balancémotiven stilisiert. Die häufigste Diminution der Schritte ist das Motiv des verkröpften An-



schlusses, das sich gerade im Fußheben und Pavonneggieren so schön auslöst: angeregt durch die alten semplici, die Anschlußschritte, verfeinert es sich zur Sommessa, dem bloßen zarten Fußanstellen und zum künstlichsten Sottopiede und Chassé in all den Fioretti. Zwischendurch spielen die kleinen füllenden, schattierenden Verzierungen, die Schleifer al canario, die Hüpfer und Sprünge als Auftakte und Kadenzen, die Drehungen und die Pendelschläge. So baut sich uns aus den wechselnden und ungeordneten Exerzitien des Caroso die krause Welt der ältesten Bewegungsrhythmen zivilisierter Gesellschaft auf.

Das Barocke in diesem Bau ist nicht die Folge einer verfeinerten Zeichnungs- und Gliederungsmethode, sondern eine Art primitive Konfusion, ein Wuchern der Praxis, die ihre Theorie noch nicht gefunden hat. Die Fülle der Möglichkeiten wird nicht bezwungen: das Ende einer Kultur, die auf Frankreichs ordnende Hand wartet, um ein neues Leben beginnen zu können. Man vergleiche Negris wilde Phantasie mit Caroso. Die Grundlage ist dieselbe, die Peinlichkeit in Einzelheiten der Fußdistanz und Fußsetzung oft größer, die Wucherungen geradezu asiatisch. Es wird weiter variiert. Die Cinque passi, jetzt der Rahmen der ganzen Lehre, treten zunächst in der ursprünglichen Form von vier Springschritten mit der Kadenz bei fünf und sechs auf, aber sie sind sofort derart figurationslüstern, daß sie den ganzen Apparat der Diminutionen und Koloraturen in ihren Dienst zwingen. Die Fioretti, die Kapriolen und Pirouetten werden unheimlich ausführlich und spezialisiert. Diese Virtuosa füllen den Raum von zahllosen Seiten, die man in der Verwirrung der geschilderten Fußkünste nicht mehr ruhig lesen kann. Sie werden auf die Gagliarde bezogen, es erfolgen die Eintragungen in die Cinque passi, die Zusammenfassungen mehrerer Fünfschritte und noch einmal geht die unermüdliche Mutation los. Je mehr Contratempi, Taktauflösungen, Taktverkleinerungen, desto besser. Nur ein Lexikograph wäre fähig, diese letzten nichts als virtuosen und wohl vielfach papiernen Figurationen nachzuzeichnen, die über das Gebäude des Renaissancetanzes haltlos ausgeschwärmt sind.

Auch Vater Arbeau hat noch kein System im Leibe, aber der Zug zur Vereinfachung, der die Tanzkunst in Frankreich renovieren sollte und der in dem französischen Tanzbüchlein der Margarete von Österreich sich schon bemerkbar machte, ist unleugbar. Die Branles als Balancés mit geschlossenen Füßen, die Reprises als eine trillernde Balancéform à la tremolanti, Simples als Anschlußschritte, Doubles als drei volle Schritte mit Anschluß (der gewöhnliche Seguito), die Pieds points oder largis, die geschlossenen oder gespreizten Fußstellungen (als Ur-



ABRAHAM BOSSE: POLONÄSE



Nobiltà di Dame
DEL S.R FABRITIO CAROSO
DA SERMONETA,
Libro, altra volta, chiamato
IL BALLARINO.
Nuouamente dal proprio Auttore corretto, ampliato di nuoui Balli, di belle Regole, & alla perfetta Theorica ridotto:
Con le Creanze necessarie à Caualieri, e Dame.
Aggiontoui il Basso, & il Soprano della Musica: & con l'Intauolatura del Liuto à ciascun Ballo.
Ornato di vaghe & bellissime Figure in Rame.
ALLI SER.MI SIG.RI
DVCA, ET DVCHESSA
di Parma, e di Piacenza, &c.
Con licenza de' Superiori, & Priuilegi.

In VENETIA, Presso il Muschio, M DCV.
Ad instantia dell'Auttore.

TITELBLATT VON CAROSOS TANZBUCH MIT SEINEM PORTRÄT (1605)



formen der späteren Positionen), verschönt durch Schrägstellen, pied oblique oder Kreuzung, pieds croisés, die marque pieds als Aufsetzen der Spitze und marque talons als Aufsetzen des Hackens, die Entretailles als Chassés oder Sottopiedi, das hochgehaltene Bein nach vorn grève, nach der Seite ru de vache, nach hinten ruade, die großen und kleinen Sprünge, das Fleuret als abwechselnde Beinhebung, die Mignards als kleine Hüpfschritte, die Kadenz und die Posture — das ist sein ganzes Repertoire, in dem noch embryohaft die Anschauung der späteren französischen Schule von den Stellungen und Bewegungen eingeschlossen ist. Die höfische Überwucherung ist wie im Tanze selbst so auch in der theoretischen Anschauung einer provinziellen Schlichtheit gewichen, aus der neue Formen dem Licht zustreben wollen.



Älteste Choreographie

Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß die Schrittanschauung der Renaissance nicht aus der Anatomie der Bewegung, sondern aus der Praxis der Tänze und Tanzmotive sich bildete, so sind es die Anfänge der Tanzschrift. Man denkt nicht daran, die Schritte selbst aufzunotieren und aus ihnen, wie es später die Schule des Beauchamps tat, in laufender Folge das graphische Bild des Tanzes zusammenzusetzen. Sondern man behilft sich mit der Chiffrierung häufig wiederkehrender Phrasen, die man in einem Zeichen andeutet. So schreibt der Lehrer der Margarete von Österreich, so schreibt Negri, der wenigstens für die Hauptbewegungen seine Chiffern hat, so schreibt Arena, der uns sechzig Tänze auf zwei Seiten stenographisch aufzeichnet, so schreibt nach seinem Vorbild Arbeau, der die Reverenz mit groß R, die Reprise mit klein r, den Branle mit b, Double mit d, Simple mit s chiffriert und darum in einer Zeile den ersten Teil des Bassetanzes so notieren kann: R b ss d r d r b ss ddd r d r b s s d r b ⌒+⌒ c (congé).

Es ist eine Art unzeitlicher räumlicher Auffassung der Motive, die der Natur der Renaissance entspricht. Man sieht im Tanze nicht nur auf die einzelne räumliche Bildmäßigkeit des Körpers, sondern man faßt sogar die Phrasen, ja den ganzen Tanz als eine Art tektonischer Einheit auf, den man auf das Peinlichste in die Takte verteilt, gleichsam ein sichtbares Bild der misura schaffend, die in der Musik ihr rhythmisches Nacheinander abwickeln muß. Darum erschöpft man den Tanz nicht, man bahnt ihn vielmehr erst an.



Am Takte richtet sich der Tanz auf, er ist die Übertragung des Metrums auf den Körper. Der alte Ebreo nennt als erste Regel die misura, das Takthalten und als letzte folgt erst nach dem „Gedächtnis“, der „Raumrechnung“, der „leichten Haltung“, der „Verzierungskunst“ das movimento corporeo. Man lese, wie verschmitzt er seinen Schülern die Sicherheit des Taktes einübt: erst tanze man mit dem Takt, dann gegen ihn, dann versuche der Musiker den Tänzer aus dem Takt und schließlich sogar aus dem Gegentakt zu bringen — wenn man das alles übersteht, hat man die intelligenza.

In seiner zweiten Auflage will Caroso — es ist die älteste Probe einer Tanzwegzeichnung — seinen Contrapasso nuovo, der in Hand- und Kettentouren zwischen drei Paaren mit Passi, Seguiti, Puntati, Continenze ausgeführt wird, graphisch deutlich machen. Er zeichnet dabei alle Wege mit einem Mal ein, er faßt den Verlauf des Tanzes als räumliche Einheit, er gewinnt aus den sich folgenden Figuren eine große Gesamtfigur, die als sauber gestochenes und verziertes Ornament, eine Art stilisierte Rosette, vor uns daliegt. Es ist ihm wie ein Gedicht, das aus dem zeitlichen Rhythmus für Auge und Ohr in den räumlichen übersetzt wird, die Tektonisierung einer Strophenfolge unter bildmäßiger Umgrenzung, ganz im Sinne des Humanismus. Die Schrittfolgen, nach Versmustern gebildet, „Spondeo“ und „Dattile“, sind hier eingezeichnet, darüber aber ist der Titel gesetzt: Il Contrapasso fatto con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio. Ein Symbol der ganzen Epoche.



Das Erwachen Frankreichs

Die Lehrbücher des Gesellschaftstanzes machen im siebzehnten Jahrhundert eine Pause. Es ist die größte Pause, die sich in ihrer Folge beobachten läßt, und sie fällt gerade in die Zeit, da die wesentlichen Theorien und Praktiken des neueren Gesellschaftstanzes im mondänen Verkehr geschaffen werden. Die alten italienischen Tänze, die Pavanen, die Gagliarden, die vornehmen Amateurtänze Alta Regina, Alta Gonzaga, alle Bassetänze und ihre Gegenspiele aus der Volksüberlieferung, die Moresken



und Kanarien waren vergessen. Sie lagen eingesargt in den Lehrbüchern des Caroso und Negri, die niemand mehr aufschlug und niemand mehr verstanden hätte. Jenes amüsante Lehrbuch des Mönches Arbeau, das 1588 in der französischen Provinz erschienen war, lebte noch wie in ferner Ahnenhoheit, aber man besaß nicht viel Exemplare davon, man las es niemals. Die Renaissance, die in intensiver Arbeit, aber ohne rechtes System Tänze und Tanzlehren bearbeitet hatte, blieb in der dunklen Vergangenheit. Gewisse Schrittfolgen, gewisse Grundanschauungen wanderten ihren unmerklichen theoretischen Weg von einem Lehrer zum anderen, wurden unmerklich mit den neuen Tänzen verschmolzen, eine neue Praxis ging von Frankreich aus und fand hier schließlich ein System, das sich fähig zeigte, auch über lokale Interessen zu einer Weltangelegenheit sich zu entwickeln, eine Weltsprache schöner Bewegungen zu werden. Dieses ganze Absterben der italienischen Tradition, die Neubildung der Gesellschaftstänze, die ersten mündlichen und theoretischen Systematisierungen füllen das siebzehnte Jahrhundert. Seit Arbeaus mythischem Werk war in Frankreich nichts über Tanz gedruckt worden. In den achtziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts erschien Menetriers Schriftchen über das Ballett, aber dies hatte auf die großen Veränderungen des Salons keine Rücksicht zu nehmen. Erst 1700 in Feuillets berühmtem Tanzbuch fließt uns die neue Quelle für die französische Kunst des Gesellschaftstanzes, dessen Theorie hier fertig durchgebildet daliegt. Der Tanz war reif geworden, wie er zu allen Zeiten, bei der Gagliarde nicht anders als beim Walzer, eine gewisse Zeit vegetierender Praxis brauchte, um diese Reife schriftstellerischer Formierung zu erhalten. Im Augenblick, da die Mode unter seinen wechselnden Gestalten sicher gewählt, die Übergangszeit überwunden, die Skala des höchsten und niedrigsten Gesellschaftstanzes aufgestellt ist, Individuelles und Soziales sich reinlich abgesetzt hat, greift der Lehrer zur Feder, wahrt die Überlieferung, systematisiert die Bewegungen und Schritte und beeilt sich, das Schwebende, Flüssige, Momentane choreographisch festzuhalten. Die bildnerische Tätigkeit des Tanzkünstlers genießt nicht den Vorzug des Plastikers, im Werke selbst uns noch nach Jahrhunderten zu erfreuen. Sie fließt mit den Lehrstunden, Soiréen, Bällen in den Strom der Zeit aus. Erst wo die Furcht um ihre sorgsame Erhaltung ihre Meister zwingt, zu schreiben und zu drucken, ist uns die Möglichkeit gegeben, das schwebende Bild ihrer beweglichen Kunst empfindend wiederherzustellen.

Eine unendlich reiche und verfeinernde Arbeit liegt in den Neubildungen des Tanzes, die das siebzehnte Jahrhundert erlebte, ohne



sie uns aufzunotieren. Eine unerhörte Entwicklung des Proportionssinnes, eine stetig vorwärts getriebene Energie in der Ausgleichung der Gesellschaftsbedürfnisse, ein systematisch immer schärferes Präzisieren der beweglichen Plastik, der Hauptformen dieser festlichen Selbstschauspielkunst, der individuellen Möglichkeiten, höchster adeliger Exklusivität, buntesten Volkskarnevals, Zeremonialisierung der lieblichen Provinz und Entlastung der steifen Höflichkeit, alles dies war eine stille und selbstzufriedene, im Augenblick der Feierstunde ganz aufgehende Arbeit, die die französische Gesellschaft vollführte. Sie fühlt ihre europäischen Kräfte wachsen, sie ahnt, daß Italiens Erbschaft erst von ihr zu einer verpflichtenden Kultur erhoben werden soll, daß die Gesetze von Paris auf Jahrhunderte die Gesetze der großen Welt sein werden. Die französische Renaissancearchitektur, Louis XIV., die Régence, Louis XV. ist ein offenes Derivatum Italiens. Die französische Tanzkunst aber entwickelt sich so selbständig, daß man kaum darauf verfallen würde, nach ihren italienischen Anregungen zu suchen, wenn sich nicht gerade in ihrer Umbildung und Entfaltung die ganze Größe des gesellschaftlichen Genies von Paris offenbarte.

Nach der Hegemonie der Pavanen und Gagliarden, Tief- und Hochtänze, des Einzelpaartanzes war schon im sechzehnten Jahrhundert der Reigen, der allgemeine Tanz, der Wechsel- und Folgetanz wieder populärer geworden, wie er es einst gewesen war, ehe der Stil der Höfe dem sich präsentierenden schön tanzenden Paar den Vorzug gegeben hatte. Im Büchlein des Arbeau sinken die Bassetänze in Vergessenheit, und die Gagliarden sind korrumpiert, neues Leben steigt in den Branles auf, den Volksreigen, die aus allen Provinzen geholt, umgebildet, verziert und in eine sich verschnellernde Suitenfolge gebracht werden. Keine Vorstellung haben wir, wie sich dieser Prozeß im siebzehnten Jahrhundert im einzelnen fortsetzte. Ein internationaler Strom brachte neben italienischen Promenadentänzen spanische Sarabanden, die Chaconnen, die Passacaillen mit ihren schweren feierlichen Schritten, Gavotten und Rigaudons, Gigen und Folien, Bourrées, Passepieds und Menuetts in die Gesellschaft, diese ganze Serie von Tänzen, wie wir sie immer wieder in den Festbüchern der Epoche zitiert finden, aber das meiste davon stahl sich langsam in das Gebiet der reinen Musik hinüber, wo es selbständiger seine vielfach nuancierten Formen pflegen konnte, anderes hinterließ wie Bourrée und Rigaudon und Sissonne nur einige Schrittnamen, denen man später als fossilen Überresten begegnet, mancherlei wie Sarabande und Gige erhielt sich als Etikett für die figurierten Solotänze, die das achtzehnte Jahrhundert parallel mit der



Bühne in der feinen Gesellschaft kultivierte; die Gewohnheit destillierte aus der Fülle der zugebrachten Anregungen einige wenige Formen, die sich scharf voneinander absetzten und den hauptsächlichen Bedarf deckten. An ihnen wird gearbeitet, sie werden höfisch stilisiert, Überlieferungen italienischer oder spanischer Schrittfolgen werden in einfachster Verständlichkeit auf sie angewendet, und der neue Paartanz des grand siècle ist aus dem Reigen geboren.

Madame de Sevigné, durch deren Briefe merklich die Tanzlust der Zeit zieht, schreibt einmal: „Mein größter Kummer ist der, daß Du nicht sehen kannst, wie man die Bourrées hierzulande tanzt. Es ist wirklich überraschend. Bauern, Bäuerinnen mit richtigerem Gehör als Du und mit einer Leichtigkeit, einer Geschicklichkeit — kurz, ich bin entzückt davon." Madame ist so entzückt, daß sie jeden Abend eine Violine und ein Tamburin bestellt (die Violine ist also an die Stelle der älteren Schalmei gerückt) für vier Sous und sich vortanzen läßt. Dies ist die Stimmung, aus der die großen Tänze der Louis XIV.-Epoche entstanden sind. Bauernbranles, mit höfischen Augen angesehen.

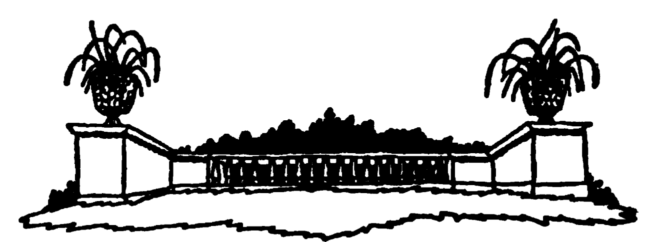
Die Bourrée selbst können wir als Tanz nicht mehr rekonstruieren. Sie lebt in unserer Musik als fröhlicher Vierviertel, sie erscheint im achtzehnten Jahrhundert als amateurhaft figurierter Solotanz, sie hinterließ den Schrittnamen für die Folge von einem Beugschritt und zwei gewöhnlichen Pas, aber ist als Tanzform so schnell dahingegangen, daß sie in den Lehrbüchern nach 1700 nur noch wie eine alte Schublade funktioniert, in der nichts mehr zu finden ist. Den bretonischen Passepieds, den poitouschen Menuetts erging es besser. Sie eroberten sich Jahrzehnte, ja Jahrhunderte. Und doch ist ihr Schritt im achtzehnten Jahrhundert nicht mehr nuanciert, Passepied wird einfach im schnellen Menuettschritt getanzt. Das Menuett, die höfische Umbildung des Tripeltaktes im Reigen von Poitou, bleibt Sieger.

Vor dem Menuett, teilweise gleichzeitig mit ihm, blüht die Courante. Die Courante beherrschte etwa die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, das Menuett beginnt in der zweiten. Die Courante und das Menuett sind Einzelpaartänze, jene ist die letzte Erinnerung an die Epoche der Bassedance, dieses die neue Blüte des stilisierten Branle. Die Courante, nicht die Mischbildung, die Negri oder Arbeau einst darunter verstand, sondern der feierliche Paartanz, mit gravitätischen und geschleiften Schritten, den das siebzehnte Jahrhundert liebte, ist solange lebensfähig, daß sie nicht bloß wie die Bourrée einen bestimmten Pas als Erinnerung an ihre Popularität vermacht, sondern zunächst noch als ganz präzise formulierter Tanz in den ersten Lehrbüchern des acht-



zehnten Jahrhunderts beschrieben wird. Das Menuett läßt sie aber bald im Rücken. Seine Theorie beherrscht das ganze Säkulum, und von der Courante bleibt zuletzt, wie von allen einst beliebten Tänzen, doch nur das Etikett einer Schrittfolge übrig, die zu den Übungen des Conservatoire gehört.

Ich spreche hier nur vom Allgemeinen. Ich wies nur auf die Neubildung des Einzelpaartanzes hin, den die Epoche des großen Ludwig, seine zeremonielle Stimmung aus Überlieferungen, aus Volksanregungen stilisierte. Und ich muß ebenso schon jetzt auf die zweite Reaktion des Volksreigens hinweisen, die im Countrydance um 1700 bereits eintritt. Wie Italien von Paris auf die große Welt übertragen war, so wurde jetzt der „englische Tanz" durch dieselbe amalgamierende Kultur als Contre in verschiedenen Formen dem Einzelpaartanz an die Seite gestellt. Der steifen und feierlichen Aristokratie des alten Paartanzes erwächst ein demokratischer Rivale im Contre und Cotillon, ein Reigentanz aller mit allen, wie er einst schon das sechzehnte Jahrhundert in den italienischen Piantone, Chiaranza, dem Blumen- und Huttanz und den französischen rustikalen Branles amüsiert hatte. Jeder stilbildende Tanz hat seine starke Epoche und seine Nachklänge. Der Branle klingt bis ins siebzehnte Jahrhundert nach, um das Menuett abzusetzen. Das Menuett reicht bis 1800, um gleichzeitig den neuen Contre zu erleben. Der Contre klingt bis ins neunzehnte Jahrhundert nach, um den Walzer auftauchen zu sehen. Und der Walzer hat die Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert schon übertanzt.



Öffentlichkeit

So stellt sich das Bild des Gesellschaftstanzes in der großen französischen Ära: die Courante als Brücke zur Vergangenheit, das Menuett als Stilisierung des Branle zum Paartanz, der Contre als soziale Ausgleichung. Die Courante mutet noch italienisch an, das Menuett ist reinste französische Bildung, der Contre strömt mit den englischen Einflüssen ein, die das achtzehnte Jahrhundert aus der alten in die neue Zeit umbilden halfen. Man braucht nicht zu sagen, daß in diesem



Zusammenstoß von Renaissance und England auf dem Boden von Paris alles gegeben war, die Kunst des Gesellschaftstanzes zu einer zentralen Macht zu entwickeln, die Höhenbildung hervorzurufen, die man Blütezeit einer Kultur zu nennen pflegt.

Der Gesellschaftstanz trat in das Stadium voller Bewußtheit ein. Die Zeremonie, die ihn großgezogen hatte, ernährte ihn. Sie schuf das Raisonnement des Tanzes, seine Methode und sein System, seine staatliche Anerkennung. Wie für Malerei einst, für Möbel jetzt, wurde auch für den Tanz in Paris durch feierliches Edikt des Königs Anno 1661/2 eine Akademie gegründet, deren Mitglieder über die Entwicklung dieser Kunst wie über die einer Sprache wachen sollten. Tanzakademien haben niemals positive Wirkungen ausgeübt. Der Tanz rekrutiert sich aus gesellschaftlichen Vorbildern, auch an den Reigen der Bühne, heute sogar des Variété, aber er läßt sich nicht von Lehrern in Regie nehmen. Niemals hat ein einzelner Lehrer einen wichtigen neuen Tanz erfunden, der sich lebensfähig erwiesen hätte. Pécour hat sicherlich so wenig das Menuett aus dem Boden gestampft, wie wir einen Erfinder der Pavane, Courante, Gagliarde oder des Walzers und der Polka mit Namen nennen können. Die Tänze kommen und gehen wie Volkslieder, natürliche Bildungen einer Gesellschaftsgruppe, die diese bewegliche Plastik aus keinerlei Willkür, sondern aus bloßer Verfeinerung und Rhythmisierung ihrer sozialen Form sich heranbildet, auswählt, liebgewinnt und wieder fallen läßt. Die Akademie folgt dieser Lebenskunst auf den letzten Spuren. Sie registriert ihre Moden, rubriziert ihre Typen und sucht sie aus zünftigen Gründen möglichst vor Neuerungen zu bewahren. Ihre Existenz ist nur ein Beweis für das Bewußtwerden des Tanzes, das sich natürlich mit seiner Naivität niemals vertragen hat. Die Gründung der ersten Akademie ist das erste Glockenzeichen für den nahenden Abschluß einer Epoche und den Beginn ihrer Kodifizierung. Im Falle Louis' XIV. bedeutet es die Sanktion einer Kunstgattung in so öffentlicher Form, wie es bisher nicht geschehen war.

Die Trennung vom Tanz der Bühne ist jetzt weder innerhalb der Akademie noch außerhalb mehr durchzuführen. Schon am Ende der italienischen Tanzrenaissance greifen die Virtuosenkünste professioneller Tänzer in die Einfachheit geselliger Unterhaltung hinüber. Was im Buche des Negri an Sprüngen und Pirouetten geleistet ist, konnte nur in der Theorie von einem Kavalier und seiner Dame verlangt werden. Aber immerhin, es wurde verlangt. Noch spät ins achtzehnte Jahrhundert hinein gehört ein kleiner Entrechat und eine niedliche Pirouette



nicht zu den Künsten, die eine wohlerzogene Tanzdame zu verschmähen braucht. Man blickte auf die Bühne als ein Ideal. Die Namen der großen Tänzer Beauchamps, Pécour, Ballon, l'Etang, Blondi, Dupré, Dumoulin, Marcel, die Guiot, die Prevost waren in aller Munde. Man sprach von ihren Spezialitäten wie von der Kunst der Claude und Lenôtre. Nationale Tänze, die in den Branles sich so gesellschaftsfähig erwiesen hatten, erschienen hier in allen Variationen. Die zahlreichen Tanzrhythmen des siebzehnten Jahrhunderts lebten in wechselnden Intermezzi fort. Die Bewegungskunst war reinlicher, abgeklärter, vorbildlicher als bei den alten italienischen Festen. Die Stoffe näherten sich immer mehr dem Leben und seinen edelsten Vergnügungen. Die Kostüme verließen ihre ursprüngliche Puppenhaftigkeit, ihre Maskenschematik und Gerüstschwere und gaben dem Körper freiere Rechte. Das Ballett entwickelte sich als ein ungemein beachtetes verklärtes Spiegelbild jener stilisierten schönen und verschönten Gemeinschaft edel bewegter Menschen, die diese Epoche liebte. Und so begann ein lebhafter Wettstreit zwischen Bühne und Leben, Ballett und Gesellschaft, der das Theater zu einer Art Erziehungsinstitut des besseren Salons machte und den Salon zu einer steten Erfrischung, Renovierung, Aktualisierung des Theaters ansporlnte. Keine Pavane, Gagliarde, keine Alta Colonna oder Barriera ist durch die Bühne der italienischen Gesellschaft nahe gebracht worden. Aber Menuett und Contre, wie später noch Walzer und Polka, haben von der Bühne aus so zeitig, so häufig und so stark den Geschmack der Gesellschaft gebildet und angefeuert, daß es mehr als einen Historiker gegeben hat, der diese neueren Tänze unmittelbar von einer bestimmten Theateraufführung an datiert.

Das wichtigste war die Entdeckung der Bühnentänzerin. Man hatte bis dahin keine Gelegenheit gehabt, außerhalb der Gesellschaft und des Volkes ein tanzendes Weib zu sehen. Bis zu Lullys Zeit wurde auf der Bühne nur von Männern getanzt, die freilich eine enorme Leistungsfähigkeit entwickelten und sicherlich viel Anmut; aber die Grazie der Frau war etwas Neues, sie verschob das Ideal, sie bildete die Ästhetik der schönen Bewegung um, sie brachte einen Einschlag von Sinnlichkeit, dem sich die Franzosen am wenigsten verschlossen. Es war eine Wendung wie in der griechischen Plastik, als nach Jahrhunderten nackter männlicher Ideale das Weib in den Kreis des künstlerischen Forminteresses trat. Schon in anderen Kunstsphären verweiblicht sich das ästhetische Gefühl um so lieber, als auf diesem Geschlecht die Beruflosigkeit, die Unbeschäftigtheit, der Daseinsgenuß in reinerem Glanze zu ruhen scheint. Beim Tanz mußte die Idealität der weiblichen Grazie über-



PETER BRUEGHEL D. Ä.
BAUERNKIRMES



STICH VON MOREAU LE JEUNE

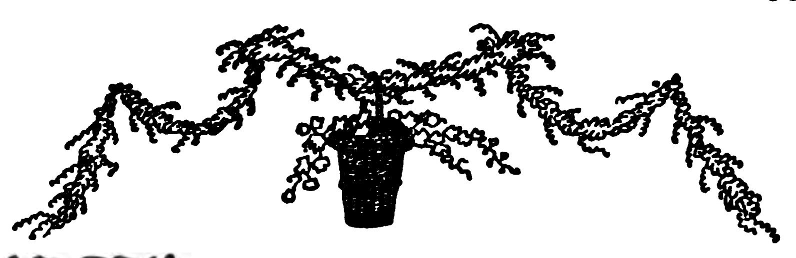


wältigend, hinreißend werden. So sehr sich der Kavalier der französischen Epoche in Tracht und Benehmen Mühe gab, den weiblichen Charme auch in seiner Erscheinung schmiegsam nachzubilden, er blieb doch immer wieder anbetender Schüler der Frau. Aus Frauenanmut sind die schönen Bewegungen geschaffen, die die gesellschaftliche Linie dieser Epoche zeichnen. In der Frau war der ideale Ausgleich fester und beweglicher Glieder, die ihr konträres Spiel im Gehen vollführen. In regelmäßigem Rhythmus vollenden die Beine ihre Beugungen und Streckungen, während der Oberkörper, wenn er die sinnlichste Wirkung erzielen will, ruhig und unbeirrt über der Glocke des Kleides steht und nur in einem leisen Lächeln der Lippen und Augen der inneren Heiterkeit Ausdruck gibt. Die Füße gleiten ihre leichten Schritte, die Arme strecken sich zu zarter Berührung aus, der Rumpf steht sicher und gerade — jener uralte und ewig neue Kontrast des Bewegten und Unbewegten, den die Diseuse kennt, die während ihrer tänzelnden Bewegung das Publikum faszinierend starr von der Seite anblickt, den der federwallende Hut kennt, der in fester schräger Linie das lebendige Gesicht der Frau durchschneidet. Ist aber der Moment gekommen, aus dieser konträren Wirkung in die harmonische überzugehen und statt durch die Gegensätze beweglicher Glieder und fester Rümpfe durch die Einheit einer einzigen Bewegung, eines einzigen Stellungsmotives zu gefallen, so wahrt die graziöse Frau wohl die Konstanz des Körpers in jedem Anlehnen, jedem Bücken, jedem Neigen, aber sie gibt dazu ein klein wenig Bewußtheit, ein klein wenig Nachdruck, und in dem Maße dieses winzigen Überschusses liegt ihr tänzerisches Taktgefühl. Sie steht an der weißen Wandfläche in einer präraffaelitischen abwartenden Geradlinigkeit, die die Konturen ihres Kleides, das auf die Bewegung atmend zu warten scheint, gegen den Fond projiziert. Sie wiegt sich unmerklich im Gehen, neigt sich etwas länger, hält etwas langsamer an, lächelt etwas nach, schleppt ein wenig die Treppe hinab, hebt den Arm träger, unterstreicht ganz heimlich eine jede Bewegung, um sie über das Mechanische zum Bewußten, durch das Bewußte zum Ausdruck zu erheben. In dieser Bewegung geht sie nie ohne Rest auf, sie versteht etwas Letztes, Unausgesprochenes ahnen zu lassen, französische männliche Weiblichkeit, englische weibliche Männlichkeit; indem sie ganz leicht die Grenze überschreitet oder durch einen kleinen Überschuß die Phantasie reizt, fängt sie uns in einer unablässigen Neugierde auf ihren nächsten Schritt, ihren nächsten Bewegungsakkord, auf immer neue Wechselspiele von Situation und Körper, von Körper und Kostüm, von der silhouettierenden Rückseite über die ahnungsvolle Zeichnung



des Profils zum offenen, aufrichtigen, unmittelbaren Enface. Die letzte und freieste rhythmische Kunst des beweglichen Körpers, im tanzenden Weibe zur vollendeten Idealität erhoben, läßt ihren Glanz von der Bühne in den Salon zurückstrahlen. Die Sterne der Sallé und Camargo leuchten über der lebensfrohen Gesellschaft von Paris. Die Frau, bisher die Tanzgespielin des Mannes, sieht ihr Geschlecht endlich auf der Höhe sinnlicher und technischer Vollkommenheit dieser Kunst, und von der Oper bis in die Soirée geht eine geheime, gleichmäßige, willig zugestandene Organisation der Schönheit des Tanzes durch den bindenden Zauber weiblicher orchestischer Tugenden. Es bildet sich langsam das Kunstwerk der Balzacschen Frau comme il faut, die ein Genie erscheint in der Mischung von Anstand und Koketterie, im Bewußtsein der Vorzüge ohne Eitelkeit, in der Technik reizvoll zu gehen und sich unbemerkt ins rechte Licht zu setzen, deren „Esprit der Triumph einer Art plastischer Kunst ist".

Von dieser Zeit an gilt Frankreich unwidersprochen als der europäische Lehrmeister des Tanzes. Wie die technischen Ausdrücke der Musik und des Handels von Italien aus ihre Weltprägung erhielten, so gibt die französische Sprache bis heute den Tanzbegriffen ihre allgemein eingeführten Namen. Die Methode und Nomenklatur Feuillets wird in alle wichtigen lebenden Sprachen übersetzt, seine Tanzschreibkunst erscheint deutsch, englisch, italienisch, die lokalen Unterschiede verschwinden gegen die Weltsprache der Pariser Schule. Die ganze Literatur ist von den Publikationen französischer Meister abhängig.



Literatur des XVIII. Jahrhunderts

Der legendarische Beginn der französischen Tanzliteratur des grand siècle liegt in den Aufzeichnungen des geschätzten Beauchamps, von denen man bis heute gemunkelt hat, ohne sie auffinden zu können. Ob sie nun existieren oder existiert haben, ob nicht, in jedem Falle muß in seiner Lehre, in seiner Theorie der Ausgangspunkt dieser ganzen Schriftengruppe gesehen werden, die das beginnende achtzehnte Jahrhundert in Paris zeitigte. Für uns ist das erste Buch



Feuillets Choregraphie ou l'art de decrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs, eine Grammatik der Schritte und Bewegungen mit der zugehörigen Schreibmethode, ein Werk, das in seiner grundlegenden Theorie und seinen technischen Termini sofort die weiteste Verbreitung fand und, was bisher in mündlicher Disziplin ausgebildet war, schriftlich, ja graphisch festlegte. Es ist Pécour gewidmet, also keinem fürstlichen Mäcenatenpaar mehr, wie es einst die Italiener mit ihren Lehrbüchern zu tun pflegten, sondern dem berühmten Tanzmeister, der zur Konstituierung des neuen französischen Tanzes neben Beauchamps offenbar das meiste geleistet hatte. Die Auflage von 1701 nennt sich augmentée, die erste war wohl 1700 erschienen. 1700 kam auch die erste Feuilletsche Tanzsammlung heraus, die das rein theoretische, analysierende Werk der Choregraphie praktisch ergänzte. Wie jenes die erste wirklich methodische Grammatik der Tanzkunst ist, so ist dieses Buch, das gewöhnlich in unseren Exemplaren dem vorigen angeheftet ist, die erste erhaltene Sammlung genau aufgezeichneter Tänze. In diesem Recueil des dances composés par Feuillet findet man eine Reihe figurierter Solotänze mit Noten und Tanzschrift, immer Seite für Seite die zusammengehörigen Musiktakte und Tanztakte. Ein drittes von Feuillet herausgegebenes Werk ist der ebenso 1700 erschienene Recueil der Pécourschen Tänze, von Feuillet mises sur le papier. Hier werden in derselben Weise einige Pécoursche figurierte Tänze publiziert, wie dort die von Feuillet komponierten. Spätere Auflagen variieren diese ersten Feuilletschen Bücher und fügen allerlei Kleinigkeiten hinzu. Man erkennt in der Gattung noch die Reste italienischer Überlieferung. In der Systematik wird kein gewöhnlicher Tanz beschrieben, und in den Tanzbüchern erscheinen nur figurierte Kompositionen: kein Mensch konnte von Feuillet lernen, wie ein regelrechtes Menuett oder eine Courante zu machen sei. Etwas bürgerlicher tritt er in einem vierten Werk auf, dem Recueil de contredanses, der 1706 erschien, aber schon 1699 privilegiert ist. Es ist das älteste Buch über Contres, mit Angabe der wichtigsten gebräuchlichen Schritte und Zeichnung aller Wegfiguren, durchaus praktikabel für jeden einfachen Salon.

Frankreich

Rameau, nicht etwa der berühmte Musikus, sondern der Tanzlehrer der Pagen der Königin von Spanien, gab seinen maitre à danser 1725 oder schon früher heraus. Schlechte kleine, von ihm selbst gefertigte Zeichnungen illustrieren die Lehre. Aber der Text ist zugleich praktischer und feinsinniger als Feuillet. Man findet neben der Beschreibung der wichtigsten Schritte die genaue Theorie der Reverenzen,



die sorgfältigste Aufzeichnung der Wege des Menuetts, eine genügende Courante und die ausführlichste Schilderung der Armbewegungen. Es fällt auf, daß Rameau in seiner historisch plaudernden Vorrede Feuillet überhaupt nicht nennt. Später schrieb er noch einen „Abrégé“, ausdrücklich nur für die Tänze de la ville, die Gesellschaft, bestimmt, in dem er die Tanzschrift Feuillets fortbildet und eine etwas präzisere Systematik durchführt. Der zweite Teil des Abrégé bringt wirkliche Tänze, und zwar Pécoursche, in Noten und der Rameauschen Choregraphie, von denen sich nur einige mit den von Feuillet veröffentlichten decken. Rameau verspricht am Schluß seiner Bücher gern neue Werke über Ballett oder über Tanzschrift des Theaters, aber sie sind wohl nie erschienen.

Ein Schüler Feuillets, Magny, gibt 1765 seine Choreographie heraus. In der Vorrede wimmert er, dann schreibt er Feuillet ab. Gegen Rameau bedeutet er einen Rückschritt, da er die Fehler Feuillets noch mitmacht, was er Pietät nennt. Leeren Raum benutzt er zu einer sehr ausführlichen Analyse der Menuettreverenzen. Angehängt sind einige Solotänze und Contres, in denen die Widersprüche zu Feuillets und Rameaus Publikationen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen.

Die Recueils finden ihre Fortsetzung auch ohne größere vorangehende Systematik. Einem früheren Büchlein von Dezais, das nicht mehr vorhanden ist, folgte der Recueil seiner Contres von 1712, eine Fortsetzung Feuilletscher Arbeit; Feuillet selbst hatte seit 1706 zweiunddreißig Contres veröffentlicht. 1762 erschienen die famosen Recueils von Delacuisse, le Repertoire des Bals, wie die meisten dieser Werke ganz gestochen, auch im Text. Diese Theorie-Pratique des Contredanses ist mit einem Gedicht der schön tanzenden M. de F . . . . . dediziert. Ein paar einleitende Bemerkungen, die wichtigsten Contrefiguren, einige Zeichen für die Contretanzschrift und das übrige die Tänze selbst. Das „Repertoire“ ist eine richtige Zeitschrift mit Bilderversprechungen, Vorreden, Fortsetzungen, Kaufanzeigen, Anonymitäten, ein wechselnder Salon für die neuesten von Meistern oder Dilettanten erfundenen Contres. Alle acht Tage ist ein Blättchen da für vier Sous. Zuerst kommt immer eine Seite mit den einstimmigen Noten, die zweite Seite zeigt die Beschreibung der Figuren, die dritte die Choreographie mit Notizen, die vierte ein Gedicht auf die Melodie. Alles sehr fein und sehr zierlich gesetzt. Ausgezeichnete Figürchen von tanzenden Pärchen (von St. Aubin) illustrieren stellenweise Bewegung und Wechsel der Contrepaare. Die Gedichte hören in den späteren Bänden auf. Nur auf dem Titelblatt stehen öfters noch kleine gereimte De-



dikationen, die letzten Nachklänge der üppigen Sonette, mit denen einst Caroso seine Tänze edlen Damen zu Füßen legte.

Die Mode der Allemande, des Armverschränkungstanzes, die schon in die letzten Heftchen des Delacuisse bedeutend hineinspielt, hat eine kleine Sonderliteratur hervorgerufen. Herr Dubois (de l'Opéra) gibt um 1760 seine Principes d'Allemandes heraus mit mäßigen Stichen von zwölf solcher Touren, die die Paare in Anfangs- oder Mittenstellungen der beschriebenen Tänze vorführen. Auch die Stiche eines ähnlichen Werkes von Guillaume, Positions de l'Allemande, 1768, leiden nicht an künstlerischem Ehrgeiz. Derselbe Guillaume tritt noch einmal mit seinen Caractères de la danse Allemande figurés en taille telle quelle s'exécute en Wauxhall hervor — hier liegt das Hauptinteresse auf der Einleitung, die einige wichtige Schrittschilderungen überliefert, Prototype der Polka.

Unter die wertlosen und unoriginalen Bücher gehört nicht bloß Compans Lexikon von 1787, dessen Widmung die Guimard entgegennehmen mußte, sondern auch ein Tanzbuch von Martinet, 1797, das letzte französische dieser Epoche, in dem dem Menuett grabgeläutet wird.

Deutschland

Ich komme zu den Deutschen. Sie stürzten sich sofort auf die neue Kunst der Franzosen und studierten sie, wenn sie etwas gelten wollten, an Ort und Stelle. Die Namen der großen französischen Tänzer waren von ihnen ebenso gekannt wie von den Parisern. Man sprach von den Gigen und Entrées Ballons, von Pécours, des Hoftanzkomponisten, Sarabanden und Chaconnen, von den Blitzbewegungen Blondis und Magnys. „Wer in Paris gewesen und die Opern besuchet, der wird wohl rühmen müssen, er habe Maitres gesehen, über deren Geschicklichkeit und unbegreifliche Geschwindigkeit er sich nicht sattsam zu bewundern wüste." Man verschaffte sich die schriftlichen Aufzeichnungen der Pariser Tanzlehrer und hütete die abgeschriebenen Manuskripte wie einen Schatz. Die Kultur siegte rapide. Man verachtet die deutschen „Lümmel, die so tanzen, daß Veit seine Els in die Höhe schwingt, daß man alle Raritäten sehen kann, welche unter dem kurzen Hemde verborgen, oder sie unter dem Schwingen und Drehen so kräftig auf den Backen schmalzet, daß der Speichel daran hängen bleibet." Das Vorbild Frankreichs empfahl jetzt alle die wunderbaren und „bezaubernden Stellagen" der Dame, empfahl einen Tanz, dessen einzige Sprache die war, „als ob man sich sehnete, das Frauenzimmer nicht aus den Augen zu verliehren". 1703 erschien Behrs „Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst." Paschens Buch „Beschreibung wahrer Tanzkunst" kam 1707 heraus und erwarb sich viel Ansehen. Der „Tanz-



meister“ Bonins, eines geborenen Parisers, ist Jena 1712 datiert. Meleaton, dessen „Nutzbarkeit des Tantzens“ 1713 erschien, schrieb ihm die Vorrede, in der er sich über die schlechten deutschen Operntexte merkwürdig ereifert. Hübsche Titelkupfer mit einem wohlkultivierten Tanzunterricht zieren gern diese Bücher. Mit antiken, russischen, chinesischen Reminiszenzen werden die Seiten gefüllt. Die Einteilung ist gewöhnlich die in belle oder basse danse, das ist Gesellschaftstanz, serieux ballet, haute danse, das ist das große Ballett, und Comique oder Grotesque. So sehr auch die Trennung von Theater und Gesellschaft durchgeführt wird, in Wahrheit faßt die Theorie beides zusammen, wird die Choreographie auf beides gleichmäßig verwendet, und sind die nobelsten Stadttänze doch im Charakter eines Pas de deux von der Bühne. Nach französischem Muster wird die Analyse des schönen Stehens und Gehens vorgenommen, es werden die wichtigsten Pas und Temps erläutert, Reverenzen und Kadenzen als Anfänge und Schlüsse besonders ausführlich behandelt und eine ordentliche Courante und ein Menuett gelehrt.

Mit Tauberts „Rechtschaffenem Tanzmeister“ von 1717 tritt der Deutsche charakteristisch in die Tanzliteratur ein, der Deutsche insofern, als in diesem ausführlichsten Buch, das je über Tanz geschrieben wurde, eine Pedanterie, Schwerfälligkeit, Gelehrtheit steckt, die es unlesbar macht. Taubert besaß viel ehrlichen Willen und auch viel Zeit (denn er schrieb es noch vor Leipzig, in Danzig, während einer Krankheit), aber das Talent des Schriftstellers, einen Stoff sprachlich zu bezwingen und in ein darstellendes Kunstwerk umzusetzen, war ihm versagt. Er möchte ein Grammatiker des Tanzes sein. Er denkt sich: der eigentliche Tanz ist die „Poesie“, während das gute Benehmen die „Prosa“ ist. Er will die Orchestik wie eine Metrik durchnehmen nach solchem Beispiel: „Aus diesen besagten Hauptpas und Pas composés nun, wenn sie wieder, gleichwie die Worte in einer Oration connectieren, auch hin und wieder mit einigen andern theils steifen, theils gebogenen Pas simples und figurirten Schritten meliret werden, entstehet eine gantze Clausul, als welches gar füglich mit denen Commatibus und Punctis verglichen wird, weilen die wol-regulirten Täntze alle ihre Intercisiones und Abschnitte haben. Und endlich kömmt durch die Composition und Connexion derer Punctorum und Periodorum ein gantzer Tantz oder Rede per Gestus et Actiones heraus, daß also ein Tantz gleichsam composita oratio et ornata ex multis partibus concreta ist.“

Man kann sich diese meistersingerlichen Davidsbelehrungen nicht auf die Dauer anhören. Es macht Mühe, aus den elfhundert Seiten



das Fleisch herauszulösen. Und doch ist es schließlich nicht undankbar. Taubert salbadert nicht nur allerlei über Ball und Gesellschaft, Tracht und Benehmen, Tanzlehrer und ihre Honorare, deutsche Unbildung und französische Kultur, er zitiert nicht nur ausführlich einige ältere Schriften, er erwähnt neben polnischen auch die englischen Tänze als erster in Deutschland, freilich ohne genauere Beschreibung; er benutzt vor allem französische Originale, geschriebene und gedruckte, für seine sehr eingehende Schritt- und Bewegungslehre und übersetzt die ganze Feuilletsche Choreographie. Wenn man sich durch seine Paragraphie, seine entsetzlichen Abteilungen und Unterabteilungen an die richtigen Stellen durchgewunden hat, findet man die ehrlichste und anschaulichste Darstellung der Courante und des Menuetts, die man sich nur wünschen kann.

Der Inhalt der Tanzschriften bleibt nun im Grunde immer derselbe, nur daß die Courante ganz schwindet, das Menuett nachläßt, der Contre an Raum gewinnt. Wo auch vom Theater die Rede ist, wird die alte Einteilung in Gesellschafts-, höheren und niederen Ballettanz beibehalten. Das Benehmen, die Reverenzen, die Ballsitten und Hochzeitsgebräuche werden mehr oder minder ausführlich behandelt, die Schritte meist minder, die albernen historischen Einleitungen opfert man zugunsten einer dringenderen Praxis.

Charles Paulis Elemens de la danse, Leipzig 1756, sind wenig wert, aber gehen auf die Contres schon besorgter ein. Karl Christoph Lange gibt 1762 eine „choreographische Vorstellung der Englischen und Französischen Figuren in Contretänzen" heraus, die in der Schrift auf Rameauscher Stufe steht, aber die ältere Choreographie geschickt auf die geringeren Anforderungen der Contres umschaltet. Was Taubert für die Grammatik der Paartänze versucht hatte, versucht er in abgekürzter Form für die Touren und Figuren des Contre. Auch er ist ein Schulmeister. Er gibt eine Reihe Tafeln mit laufend gezählten Wegzeichnungen aller möglichen Contrefiguren, erst englischer mit beliebiger Reihe, dann französischer mit festgelegter Paarzahl, von den einfachsten bis zu den kompliziertesten Verschlingungen im schmiedeeisernen Gitterstil, und glaubt nun durch bloße Anreihung verschiedener solcher Muster den leichteren oder schwereren Contre zusammenstellen zu können. Hundertsiebzehn Figuren hat er für den englischen, vierzig für den französischen Contre herausgekriegt. Dann komponiert er einen Tanz etwa aus Nr. 34, 57, 99 und 117. Doch die Zeit hierfür war vorbei. Im allgemeinen gab man lieber nach englischem Muster mit wenigen notwendigen Erklärungen Musik und Beschreibung neuer Contres in



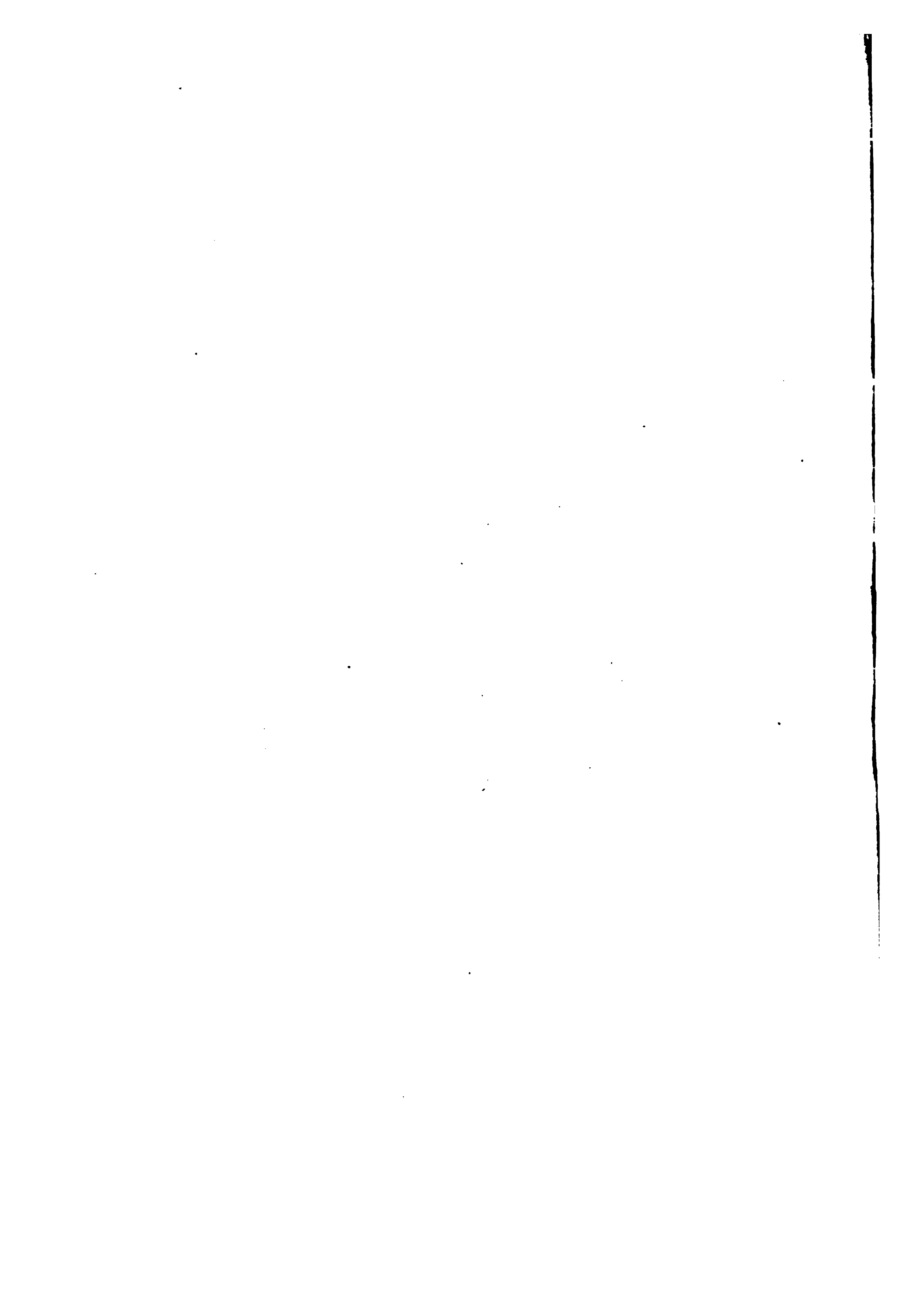
kleinen Querheftchen heraus, wie es 1773 E. Chr. Fricke, der Universitätstanzlehrer von Helmstedt, in seinen „Neuen englischen Tänzen" tat, die gleich mit den Partiturstimmen in einen niedlichen Karton eingeschoben sind. Aus den höfischen noblen Tanzwerken war die bürgerliche Grammatik, aus der Grammatik der Taschenalmanach geworden, adlig verziert in Paris, billig und provinziell in Deutschland. Noch lange erhält sich die Publikation der neuen Tanzmelodien und Tanzfiguren im Kalenderchen.

England

England geht von Anfang an auf praktische Mitteilung und selbst in der Theorie auf hygienische Anschauung. Kellom Tomlincons Prachtwerk The Art of dancing, London 1735, ist die einzige wichtige Übertragung der gutfranzösischen edlen Tanzkunst, das Menuett ist in den Feuilletschen Zeichen aufnotiert. Feuillet selbst war von Weaver ins Englische übersetzt worden, der weniger durch seinen Essay towards an history of dancing, 1712, in dem schon Arbeau eine lächerliche Rolle spielt, als durch seine Anatomical and mechanical lectures upon dancing, 1721, mit ihrer sportmäßigen Auffassung der Bewegungsformen eine markante Stelle in der Literatur einnimmt. Die häufigsten Publikationen sind die sogenannten Dancingmasters, in denen kurz und bündig neue Melodien und Figuren für Contres mitgeteilt werden. Fast jedes Jahr erschien ein solches Heftchen. Volksreigen, alte Lieder mischen sich darunter. Es gibt Bändchen, die — beispielsweise 1706 (13. Edition) — 364 Tänze im Querformat bringen. Eine der vollständigsten Sammlungen ist Longman und Broderip: Compleat collection of 200 favorite Countrydances, Cotillons and Allemands, performed at Court, Bath, Tunbridge and all polite assemblies, set for the Violin, Hautboy or German Flute with the newest and moth admired figures to each. Die Noten sind einstimmig, darunter steht die Tanzbeschreibung in Depeschenstil mit Zeichen für die Teilschnitte und Wiederholungen. Giovanni Andrea Gallini gab 1771 seine Critical observations on the art of dancing heraus mit ungemein langweiligen historischen Exkursen, ohne Choreographie (die doch unleserlich sei), vierundvierzig Cotillons und einem Gedicht auf den großen Marcel, der Gallinis Lehrer war. Man sieht, die Engländer verlangten nicht viel von ihrer Tanzliteratur, ihre Grammatik war die des Sports, ihre Terminologie eine Übertragung der französischen, ihr Hauptinteresse die Contres, die sie in die Weltliteratur eingeführt hatten und durch unermüdlich neue Collections auf dem laufenden hielten. Sie sehen auch im Tanz nur den Nutzen für die Bewegungskultur, eine Schule des brauchbaren gesellschaftlichen Ausdrucks, Charaktertraining. „Mein Mädchen," heißt es in einem



AUGUSTIN DE ST. AUBIN — *LE BAL PARÉ*





FRANCISCO GOYA
DANSE ESPAGNOLE



Briefe des Spectator, „zeigte in der einen Viertelstunde, da sie tanzte, die angeborenen Triebe einer bescheidenen Jungfrau, einer glücklichen Frau, einer edelgesinnten Freundin, einer gütigen Mutter und einer gelinden Hausfrau.“

Italien

Zu den genialen Franzosen, den fleißigen Deutschen, den praktischen Engländern kommen die Italiener, die, ihrer alten Neigung und künstlerischen Disposition entsprechend, das französische System barockisieren. Obwohl sie, wie alle Nationen, von Feuillet abhängig sind, vergessen sie doch nicht ihre Vergangenheit. Sie hatten die Tanzkunst geschaffen, ihre ersten Lehren veröffentlicht, sie nach Frankreich exportiert. Man erinnert sich hier in Italien im achtzehnten Jahrhundert besser der älteren Tanzschriften als in Frankreich. Mehrfach wird die „älteste italienische Schrift“, der Ballarino perfetto des Messer Rinaldo Rigoni, Mailand 1468, genannt, den wir nicht mehr zu besitzen scheinen. Caroso wird zitiert. Negri allerdings ist verschollen. Man interessiert sich übereifrig für den Tanz, noch mehr für seine Ballettvirtuosität als seine gesellschaftlichen Reize. Man polemisiert nicht bloß in der Art deutscher Tanzschriftsteller, die häufig im Schimpfen auf Kollegen ihre Beweiskraft erschöpfen, sondern man disputiert, wägt ab, widerlegt, entscheidet sich. Der Tanz hat wissenschaftliche Ehre. Und seine Praxis, seine augenblickliche Kultur steht so hoch, daß in Italien der seltene Fall passiert: ein Tanzautor, Magri, verzichtet nicht nur auf längere historische Exkurse, sondern bekämpft sie sogar. Man höre diesen Ketzer: „Mir ist egal, ob das Tanzen von den Korybanten in Phrygien oder von den alten ägyptischen Königen erfunden ist; Plautus, Terenz, Phädrus, Cicero, Marzial haben mit dem Tanz so viel zu tun als die Krebse mit dem Mond.“ Noverres sublime Bücher über das Ballett beginnen hierher zu wirken. Man will die hervorragende Virtuosität durch eine edlere Bildung stützen. Doch was übrigbleibt, ist meist nur die gesteigerte Virtuosität. Die italienischen Tanzbücher des achtzehnten Jahrhunderts sind Hochschulen der Springkünste. Der Verzierung werden wie in der Musik die größten Opfer gebracht. Das Battement wird angebetet. Einst in der Renaissance war das distinguiert höfische Mailand das Zentrum der Tanzschule, jetzt ist es das flatternde Neapel.

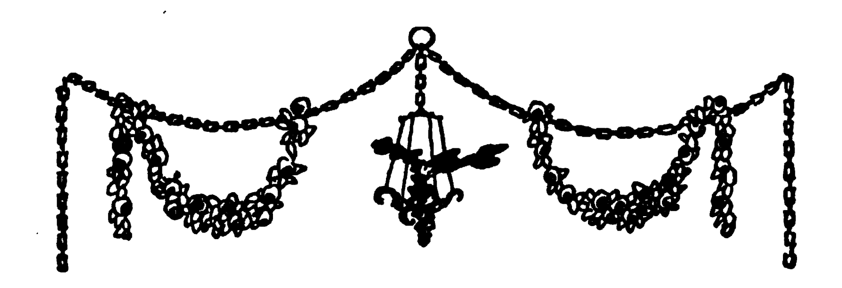
Die beiden wichtigsten Neapler Autoren sind Dufort und Magri. Dufort, der in Frankreich lernte, bekennt in seinem Trattato del ballo nobile, 1728, die Emanzipation des Gesellschaftstanzes, der neben Fechten und Reiten zu den edlen Übungen zähle. Er gibt eine saubere, nicht unselbständige Methode der Schritte und Bewegungen, erläutert das



Menuett, kennt aber den Contre erst vom Hörensagen. Gennaro Magri legte in seinem Trattato di ballo, 1779, eines der bedeutendsten Dokumente dieser Literatur nieder. Einer philologisch scharfen Analyse sämtlicher Pas, Stellungen, Armhaltungen und besonders Sprünge der französisch-italienischen Schule ohne Choreographie folgt im zweiten Teil mit Choreographie die Beschreibung des Menuetts und des Contres, wobei uns die lokalen Reigenformen von Neapel, das Verhältnis Italiens zur englischen und zur französischen, das heißt zur indeterminierten und determinierten Manier des Contres auseinandergesetzt wird. Den Schluß bildet eine interessante ausgeführte Tanzgraphik für den neuen Contre, die ja ganz andere Ziele verfolgen muß als die einstige Beauchamps-Feuilletsche, welche für Einzelpaartänze erfunden war.

Spanien Spanien, das einst in der Pavanenzeit den modernen Tanz hatte inaugurieren helfen, tritt langsam vom Schauplatz ab. Ein Buch, mehr kurios durch die Schrullenhaftigkeit seines Verfassers als wichtig für die Entwicklung der Tanzkunst sind des Don Preciso Elementos de la Ciencia Contradanzaria, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Madrid herauskamen. Don Preciso ist zu lebhaft und geschwätzig, um die spanischen „Stutzer und die Fräuleins von der Mode“ englische Contres zu lehren. Man lacht, wenn man ihn liest, aber lernt nicht. Er gibt Ratschläge, diese schwierige Wissenschaft mit dem Stuhl im Zimmer zu üben. Alte, neue Zeit, Volk, Industrie, Hof, Gesellschaft, Theater, Kostüm, alles wirbelt in seinem Kopf. Auch er bedauert das Schwinden der alten guten Zeit, eine Trivialität, die kein Tanzlehrer vermieden hat. Er versenkt sich in die Erinnerung an die einstigen „platonischen“ Tänze, da Herr und Dame noch vierzehn Schritt getrennt marschierten. Aber er ist witzig genug, seine Zeit und seine Landsleute nicht zu statuenhaft zu nehmen. Wie es schließlich immer in Spanien war, kennt er keinen anderen Tanz als den pantomimischen und weiß neben Fuß und Arm auch die beziehungsvolle Sprache des Blickes wohl zu schätzen. Er nennt allerlei Contrefiguren pantomimischen Charakters, die dieser Tanzform eine lokale, eine traditionelle Note geben: Umbildungen spanischer Volksmotive im Stil des Pariser Salons.

Dies, denke ich, ist die Hauptliteratur des Tanzes bis 1800, aus der wir die wahre Gestalt der alten Gesellschaftstänze ablesen werden. So lokal verschieden sie ist, sie gravitiert doch nach Paris, das die Tanzmeisterin von Leipzig wie London, von Neapel wie Madrid wird, ja selbst in Ostindien, wie uns Taubert versichert, die Feuilletsche Kunde verbreitet hat: ein Imperium von Bewegungskultur.



Die Bewegungskultur, die Schöpfung der italienischen Renaissance, wird vom beau siècle in den hohen Stil gebracht. Der unbefangene Sinn für schönes Gehen und Verneigen, für die wohlproportionierte Rhythmik des Verkehrs stärkt sich zu genau abgemessenen Regeln, die in ihrer Starrheit uns heute fast lächerlich erscheinen, aber nicht minder der Ausdruck des damaligen Kunstsinns waren wie eine gute Figur des Watteau oder eine Landschaft Claudes. Die Verkehrsrhythmen haben sich niemals so eng mit denen des Tanzes berührt. Man tanzt nur schönen Verkehr und man verkehrt nur in schönen Tanzbewegungen. Das Zimmer mit festlich vereinten Menschen wird zum vollkommenen Bild der gut gestellten Herren und Damen. Der ausgesprochene Proportionssinn, das kultivierte Raumgefühl, das alle Architekturen von der Renaissance bis zum Empire beherrscht, gibt auch dieser Schönheit ihre maßvollen Grenzen. Die kalte Steifheit wie der chinesische Kotau wird vermieden, nicht zu leblos und nicht zu lebendig entwickelt sich die typische Mimik.

Beau siècle

Beim Eintritt in die Gesellschaft wird das Knie leicht gebeugt, man streckt die Hand begrüßend vor, man gibt sie nicht wirklich, was nur die Deutschen eine Zeitlang nicht lassen konnten. Bekannte und Höchststehende küssen sich wirklich und umarmen sich wirklich, auf Befehl des Wirtes küßt man bei Tisch Wange, Hand oder Rock der Dame je nach ihrem Stande; der Kuß wird um so fingierter, je zeremonieller das Verhältnis ist. Eine ganze Pantomime erstreckt sich vom ersten Bekanntwerden bis zum Abschied; es gibt Lehrer, die das Reden vor dem Tanze gar nicht empfehlen; das Causieren ist nur ein Teil, eine Farbe des Verkehrs, ein Musikwerden der schön gemessenen Tektonik. Wie immer sind es die Gelenke des Verkehrs, die Zu- und Abgänge, die ihre besondere Stilisierung erfahren. Die Reverenzen finden eine Theorie, gegen die die Renaissance schon zurückbleibt. Sie werden als sorgsam gegliederte Kunstwerke beschrieben, auf die wir Kinder

Grüssen



des konstruktiven Eisenzeitalters zurückblicken wie auf die Pfeiler und die Verkröpfung des Palazzo Barberini. Die große französische Schule stellt zwei Haupttypen der Reverenz auf: en avant und en arrière. Es ist die Rhythmisierung der beiden natürlichen Bewegungsmomente, die das Anhalten eines grüßenden Menschen vor einem begrüßten fordert: ein Zurücktreten oder ein Nähertreten. Das Zurücktreten ist die respektvollste Art — man setzt den rechten Fuß hinter, spreizt ihn seitlich, überträgt auf ihn die Körperlast und verbeugt sich gleichzeitig, schließt den Linken leicht an und streckt. Umgekehrt en avant setzt man einen Schritt vor, gestützt auf den hinteren Fuß, beugt diesen, neigt und schließt an. Wird die Vorreverenz im Gehen gemacht, so vergißt man nicht das Effacer, gleitet ein wenig seitlich, nimmt den Hut, den man promenierend in der Linken trug, in die Rechte. Die Damen haben dieselben drei Arten: en arrière, en avant mit der Variante en passant. Zusammengesetzte Reverenzen aber sind die Visiten- und die Tanzreverenz, die sich aus Vor-, Hinter- und Passanttypus je nach Bedarf aneinanderfügen.

Das war so etwas für den Tanzmeister Taubert, seine juristisch-logisch-lateinischen Explikationen anzubringen. Hutabnehmen und Verbeugen geschieht nach genauesten Tempi wie ein Schwimmunterricht in den Sitten des Salons. Die große Reverenz, also die Hinterreverenz, zerfällt in drei Tempi: 1. seitwärts treten mit leichter Beugung und Ansehen der betreffenden Person, 2. rückwärts treten mit großer Beugung, nicht mehr ansehen, 3. aufrichten. Jedes dieser Tempi hat wieder seine Untertempi, Observationes genannt, bei 1. und 2. sind es 4, bei 3. nur 3. Die Hände haben wieder ihre drei Extratempi: 1. zum Mund, 2. zur Person, 3. zurück. Das ist aber nur für den Herrn. Bei der Dame ist es wieder anders, sie begnügt sich mit Tempo 1 à 5 und 2 à 2 Observationes; sie sieht der gegrüßten Person dauernd ins Auge. Die Vorreverenz zählt im Gegensatz zur Hinterreverenz 9 Tempi, genau analysiert je nach der zu verehrenden Person. Die Visitreverenz, also die Zusammensetzung der Vor- und Hinterreverenz, hat ganz penible drei Tempi à 3 bis 4 Observationes mit regularisierter Handführung. Die Tanzreverenz besteht aus zwei großen Hinterreverenzen, die mit vier Beugungen ausgeführt werden, von denen die erste — nach alter Überlieferung — dem Publikum, die zweite der Dame gilt. Als Verkehrsangel, die von der Gesellschaft zum eigentlichen Tanz überführt, wird diese Reverenz schon wie ein richtiger Tanzteil angesehen und von den Virtuosen mit den lieblichsten Verzierungen des achtzehnten Jahrhunderts, den Fußschlägen, Battements, verbrämt.



Zwischen den Reverenzen erstreckt sich das Gehen. Das Gehen wird sofort ebenso nach Tempi gemessen und aufs peinlichste in Paraderhythmen gebracht. Was die Franzosen an natürlicher Kultur in Regeln fügten, wird bei Taubert zur Wissenschaft. Sein Gehen hat sechs Tempi: 1. den Leib auf dem vöderen Bein als einer steiffen Stütze in guter Balance fest und stille halten, 2. den Absatz vom hinteren Fuß mit ein wenig gebogenem Knie von der Erden heben, 3. diesen Fuß vollends erheben und gebogen biß zu dem vöderen Absatz fortbringen, 4. ihn nahe über der Erden einen guten Schuch lang, doch nachdem die Person von langer oder kurtzer Taille ist, gut auswärts und mit recht steiffem Knie vor sich hinstrecken, 5. solcher Gestalt und nett geschlossen niedersetzen (i. e. daß der Absatz gerade gegen der Schnalle über und consequenter beide Absätze hintereinander und die Spitzen zu beyden Seiten auswärts zu stehen kommen) wie auch auf den gantzen Fuß (damit des Fußes Spitze nicht in die Höhe steht) und 6. den Leib in linea perpendiculari darauf vorbringen.

Gehen

Eine gute Figur zu machen, adrett zu stehen, elegant zu gehen, höfisch sich zu verbeugen und im Tanze die Arme wohl zu führen, wird europäische Disziplin. Die rhythmische Bewegungskultur des einzelnen Körpers wird um so sorgsamer studiert, als das Repertoire der Tänze und Tanzgattungen sich schnell reduziert auf einige ergiebige Formen, die geeignet erscheinen, den Verkehr des Paares oder der Gesellschaft individuell zu bilden. Die Schule der leichten Herrschaft über den Körper wird von früh auf gesucht, sie wird gelehrt wie die Sprache, die der Mensch zum Leben braucht. Sie ist kein Extrakt höfischer Sitte mehr, sie ist Grundlage allgemeiner Bildung. Man sieht es an der bedeutenden Zunahme einer ganz bestimmten Spezies von Tanzbildern, der Tanzstunden. Der Maitre ist ein gern variierter Typus in seiner selbstbewußten Verbindlichkeit, die Gruppe der Lernenden, des Lehrers, des Violinspielers reizt zur mondänen Linienführung. Der Herr im breiten Hut, dem verzierten Rock, den weiten Ärmelgarnituren, den wohlgeschwungenen Waden tanzt seine tour de main mit der Dame im weiten spitzenärmeligen Glockenkleid, mit Taschentuch in der Hand, der hochtoupierten Frisur, den steilen Schuhabsätzen; ein Violinspieler steht sittig zur Seite. Bei Longhi sitzt die Mutter ehrbar daneben, während der Tanzmeister der Tochter die ersten guten Bewegungen beibringt. Bei Canot zeigt er dem kleinen lernenden Mädchen an seinen eigenen Schößen die graziöse Aufnahme des Kleides. Später hält er oft, ein älterer Herr, den Taktstock in der Hand, für die Violine aber ist das Klavier eingetreten. In der anakreontischen Ära bewegt sich wohl auch

Tanzstunde



einmal eine Dame im leichten Schäferinnenkostüm zur Seite, um, während ihre Kollegin die vierte Position in der Luft rückwärts übt, heimlich vor dem Lehrer, offen vor dem Zuschauer den Strumpf ein wenig hochzuziehen.

Ball Ist der Unterricht beendigt — die Tanzlehrer taxieren ihn auf Jahre, das Menuett allein sechs Monate —, so geht es in den Ballsaal. Neue Bilder formen sich aus diesem Milieu. Es sind nicht mehr die schweren und ernsten Linien der alten Renaissance, wo ritterliche Herren in Mantel und Degen mit Damen in schleppenden, üppig bestickten, starrfaltigen Kleidern vor Marmorinkrusta, mythologischen Gobelins, feierlichen Arkaden, schwerem Schnitzwerk sich bewegten. Jetzt schleift der Kavalier in einer unübertrefflichen Salontracht, die Füße frei im Eskarpin und Wadenstrumpf, die Schnallen verbändelt, die Rockschöße pendelnd mit der kontrastierenden Dame in ihrem Glockenkostüm, das sich bald mit dem seidenfließenden Watteaumantel bedeckt, bald in schrägfallenden Tunikafalten einen schäferlichen Überwurf simuliert, und schillernde Kerzenkronen werfen ihr Licht über die bunte Menge, die ihr Kostüm nicht von der Straße ins Zimmer, sondern eher vom Zimmer auf die Straße anwendet, Marqueterien, leichte Pilasterschatten, Supraporten-Landschaften, Kaminspiegel, zierliche Goldarbeiten und fliegende Blumen verdichten die Luft der Zimmerkultur, und weibliche Anmut atmet leichten Hauches aus dem Wechselspiel reflektierender Wände und einer beweglichen Sinnlichkeit, in der selbst die künstlichste Kunst auf reizenden Harmonien sich wiegt. Der Ball findet sich in seinem Triumphe. Der Ball, bei Hofe auf Einladung, bei Privaten in selbstgewählter Geselligkeit, bis hinaus in die ländlichen Feste, wo das Laub seine fächelnden Wandornamente malt und die Waldlichtung als Tür in entzückende Schäferparadiese lockt, der Ball als öffentliches Beisammensein, gegen Entree aller Teilnehmer. Bälle derer, die sich kennen, und die schöne Form an sich üben wollen, und derer, die sich nicht kennen und in der Brüderlichkeit der Zeremonie ihre Gemeinschaft finden, Bälle unmaskiert, um sich in der Gesetzmäßigkeit der Sitte als höhere Kulturwesen einzurichten, maskiert, um außerhalb dieser Sitte in der Freiheit der Feierstunde sich zu genießen, alle Formen des Balles, alle geselligen Organisationen, die diese Freiheit und Kultur in größtem Stile verschmelzen, die hohen Stunden der Alltagslosigkeit, die lange vorbereiteten ekstatischen Feste der Lebensrhythmik — es ist das Paris des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Hier ist man am Ziele, die letzte Vollendung ist erreicht aller rhythmischen Kunst am bewegten Menschen, ohne Zweck, ohne Dienst, ohne Stoff, nichts als schönes Zusammensein.



Die Königsbälle haben sich, unter besonderer Mitwirkung italienischer Vorbilder, zur prächtigsten Institution entwickelt. Unter Ludwig XIV. beginnen sie stark zuzunehmen, vorbildlich zu werden. Bonnet sah den Ball, den der Monarch zur Feier der Vermählung des Duc de Bourgogne gab, und hat ihn in seiner Histoire beschrieben. Es ist ein wertvolles Zeugnis eines Zeitgenossen, das die unbeweglichen Reize der alten Festbücher in die Beweglichkeit des Lebens zurückübersetzt. Man teilte die Galerie in Versailles in drei Abschnitte durch goldene Brüstungen von vier Fuß Höhe. In der Mitte war das Zentrum des Balles, ein zweistufiges Podium war errichtet, mit schönen Teppichen bedeckt, besetzt mit Karmesinsammetsesseln, auf denen die Hofgesellschaft Platz nahm. Ringsherum auf den anderen Seiten liefen Fauteuils für die Diplomatie, Gesandte, das Militär; hinter ihnen Chaisen für Honoratioren; rechts und links Galerien für die Zuschauer und noch eine Galerie für die Kapelle, die 24 violons du roi, 6 Hautbois und 6 flutes douces. Um die Ordnung zu halten, trat man durch ein Drehkreuz ein. Große Kristallüster und Girandolen erleuchteten die Galerie. Der König hatte an alle angesehenen Leute die Einladung ergehen lassen mit der Bitte, nur im höchsten Gala zu erscheinen. So wurden die geringsten Kostüme der Herren auf 300 bis 400 Pistolen geschätzt. Sammet, Gold, Silber, Brokat, Edelsteine glänzen durcheinander. Bonnet stützt sich auf eine Brüstung, gerade dem König gegenüber, er rechnet 800 Personen. Monseigneur und Madame de Bourgogne eröffnen den Ball mit einer Courante, darauf bittet Madame de Bourgogne den König von England, dieser die Königin von England, diese den König von Frankreich, dieser Madame de Bourgogne, und so geht es fort, bis jeder Herr oder Dame von Geblüt an die Reihe gekommen ist. Der Duc de Chartres und die Prinzessin von Conti tanzen ein Menuett und eine Sarabande. Da das Permutationsspiel der vielen Fürsten und Fürstinnen sehr lange dauert, bedarf man dringend einer Pause von einer halben Stunde. Die Schweizer stellen schnell sechs große tables ambulatoires auf, und jeder bedient sich nach Lust. Nebenan sind andere reichbesetzte Tische aufgebaut, die Gesellschaft bewundert die reizende Propreté der Schüsseln und Schalen, man nimmt nur einige Granaten, Zitronen, Orangen, trockene Konfitüren. Außerdem gibt es je ein Riesenbüfett mit Weinen und eines mit Likören und Erfrischungstränken. Im Ballsaal und an den Bars dauert es bis zum Morgen. Der König mit seinen Gästen ging schon um elf Uhr, um zu soupieren. Solange er zugegen war, tanzte man nur schwere und ernste Tänze.

In diesen Zeremonienbällen lebt noch italienische Renaissance-



erinnerung, nicht bloß der monarchische Stil, sondern auch jene Einbeziehung der Gesellschaft durch einen kettenartig laufenden Wechsel, durch schichtweise Wahl, die die Gleichberechtigung in eine subordinierte Form bringt. Noch bei Rameau steht der Hofball auf dieser Stufe. Wenn der König tanzt, haben sich alle zu erheben. Eine nur scheinbare Konzession an die neuen sozialen Egalitäten des Contre liegt in der Eröffnung des Balles durch allgemeine Reverenz und einen Branle, in dem Paar für Paar, auch das vortanzende Königspaar, sich von hinten wieder anschließt, bis es an seinen ersten Platz heraufgerückt ist. Dieser branleartige Aufzug war als Titeltanz alte gute Hofsitte wie unsere Polonäse. Die Tänze selbst schwanken nach der Mode. Als Branleform erscheint mitunter die alte ländliche Gavotte, die Sarabande erhält sich nur als figurierter feierlicher Einzelpaartanz, die Courante weicht langsam dem Menuett. Die Ablösung erfolgt neuerdings statt durch Wahl des forttanzenden Herrn oder seiner Dame durch Wahl eines Paares durch das Paar, das mit einer Reverenz gebeten wird, nunmehr die Suite zu übernehmen.

Die monarchische Form des Hofballes überträgt sich als bal reglé auf die Privatkreise, und wo kein König und keine Königin vorhanden sind, wählt man sich in Fortbildung italienischer Tradition, in Parallele zu den wohlregierten Salons, den Herrscher und die Herrscherin des Abends. Indessen bringt die sich steigernde Vorliebe für öffentliche, genossenschaftliche Bälle die republikanischen Vergnügungsneigungen zu alter Blüte, alt, weil sie einst als allgemeines Volksfest die einzige Form der Geselligkeit gewesen waren. Die höfische Kultur wird in Grenzen auf die bals publics übertragen. Man zahlt und schreibt sich dadurch für eine Gesellschaft ein, die unter gleichen Bedingungen selbsttätig zusammentritt. Aus dem Zeremonienmeister wird ein Präsident, aus der Rangordnung eine Ordnung der Schönheit, Eleganz und Festfreudigkeit. Der Amateur führt seine neu erfundenen Tänze dem kritisierenden Publikum vor, der Tanzlehrer lehnt nicht mehr bloß an der Brüstung, sondern tritt zu ihm hin und bittet ihn um Publikationserlaubnis für das nächste Heft seines Recueil. Ja, unerhört, der König selbst, Ludwig XV. am lundi gras 1737, wie uns das Journal de Barbier sehr amüsant berichtet, geht inkognito gegen Entree auf seinen Opernball. Der Pariser Opernball, der sich in den ersten Tagen der vergnüglichen Regence eingeführt hatte, wird das Vorbild aller öffentlichen Bälle. Dreimal wöchentlich während der Karnevalszeit tanzt man in jener großen Galerie des Palais Royal, die durch die sinnreiche Erfindung eines Nachkommen von Arbeau, eines Mönches, aus dem Theater schnell



DEBUCOURT: LA MANIE DE LA DANSE
AQUATINTABLATT VON 1809



GOYA, TANZENDE KURTISANE
RADIERUNG



THOMAS ROWLANDSON: KINDERBALL
KOLORIERTE RADIERUNG



in einen Saal verwandelt werden konnte. Über dreihundert Kerzen strahlen, dreißig Musiker spielen auf. Von den Theaterbällen bis zu den bals publics in privaten Lokalen, mit ihren wechselnden Namen und ihrer wechselnden Gesellschaft, ist Paris auch das Vorbild dieses festlichen Genres für die Welt geworden.

Drei Haupttänze

Die Verallgemeinerung des Tanzes führt zur Reduzierung der Formen. Die figurierten Amateurtänze, einst in der Renaissance die höchst geschätzte Gattung, verlieren an Boden, wo eine breiter geschichtete Gesellschaft eine schnellere Verständigung verlangt. Noch immer gilt diese Kunst als edelmannswürdig, man bewundert die Paare, die ein figuriertes Menuett oder eine bourrée d'Achille fehlerlos zu exekutieren wissen, aber man bewundert sie wie ein Stück Theater in der Gesellschaft und kehrt ungescholten zu zivileren Formen zurück. Schon Arbeau, der alte französische Tanzvater, hatte in seinem Buch einen einfacheren Stil angeschlagen, als die gleichzeitigen Italiener ihn zeigten. Er hatte fast nur Urformen von Tänzen beschrieben, während diese fast nur herrschaftliche Variationen veröffentlichten. Italien hinterließ Frankreich in den Zeiten der ersten Lehrjahre manches aus dieser hohen Schule, die Umgebung Pécours figuriert und koloriert gern für die besseren Stände, aber allmählich gewinnt die größere Tanzlust des Franzosen derart an Einfluß, daß er die überlebten Formen ruhig der ballettmäßigen und musikalischen Fortbildung überantwortet und sich auf wenige feste, persönlich zu färbende Gebilde beschränkt, die eine allgemeine Verbreitung möglich machen. Man ziehe vom Gesellschaftstanz alle die zahlreichen Namen ab, die damals als Tanztitel noch lebten, als Ballettform noch wichtig waren, musikalisch noch eine große Epoche füllten, aber für den Salon nur Namen blieben. Wenn noch Feuillet als zweitaktige Tänze die Gavotte, Gaillarde, Bourrée, Rigaudon, Gigue, Canarie, als dreitaktige Courante, Sarabande, Passacaille, Chaconne, Menuett, Passepied, als viertaktige die langsamen Ballettentrees und die Louren nennt, so benutzt selbst er nur noch einen Teil davon als figurierte Solotänze, die anderen gehören bereits der reinen Musik und dem Theater. Die Gaillarde nennt er zweitaktig, weil er sie als zweimaligen Tripeltakt versteht, wie auch Gigue und Canarie. Das ist rein äußerlich. Von der Gaillarde wußte man nichts mehr. Ein Pas de Gaillarde hatte sich erhalten, der in seiner Beschreibung bei Feuillet noch eine ganz dunkle Erinnerung an diesen einst so beliebten Hüpfschritt enthält, bei Rameau auch dies schon nicht mehr. Eine von Pécour komponierte, Bourgogne genannte Suite (man denkt an ähnliche Branlesuiten, die uns Arbeau mitteilt) enthält eine Courante, eine Bourrée,



eine Sarabande und ein Passepied, fügt also nur zwischen zwei allgemein gekannte Formen zwei absterbende und dies nicht in der Ordnung der älteren Zeit, die eine stete Verschnellerung als natürlich empfand, sondern parallel die langsame Courante mit der lebhafteren Bourrée und die courantenartig getanzte Sarabande mit dem schnellen Menuett, das Passepied hieß. Die Entwickelung ging auf die Auslese der drei hauptsächlichsten Typen. Diese drei Typen waren die schwere Tripel-Courante, das mäßig bewegte Tripel-Menuett, die lebhafte binäre Bourrée. Die Bourrée starb zuerst, wie es das Schicksal aller binären Tänze ist, in der Gesellschaft kürzer zu leben als die Tripeltänze, die unserem rhythmischen Gefühl eine feinere und nüanciertere Anregung geben. Das lebendige tripeltaktige Passepied ersetzte an Beliebtheit die Bourrée. Es bleibt als Rest der Bourréeschritt, ein gebeugter Schritt mit zwei einfachen, und er wird vielfach auf figurierte binäre Tänze angewendet. Der Courantenschritt, ein gebeugter geschleifter Schritt, und der Menuettpas, eine Kombination von einem, zwei oder drei gebeugten Schritten mit einem, zwei oder drei einfachen, bilden mit dem Bourréeschritt das Stammmaterial, aus dem die Tänze zusammengesetzt und über dem sie figuriert werden. Der Bourréeschritt gehört zum binären Takt, obwohl er aus drei Bewegungen besteht. Der Menuettschritt zum Tripeltakt, obwohl er vier Bewegungen hat. Es ist dieselbe raffinierte konträre Bildung wie in der binären Pavane, die zum dreischrittigen alten Doppio, und der ternären Gagliarde, die zur vierschrittigen Hüpffolge mit dem Sprung geführt hatte. In der Pavane und Gagliarde hatte man sich einst mit den Extremen Langsam und Schnell als Haupttempi begnügt; jetzt war zwischen Courante und Bourrée das mäßig bewegte Menuett eingeschoben, das durch die Vorzüge seiner Vielseitigkeit schließlich die Konkurrenten ganz aus dem Felde schlagen sollte. Das Menuett vereinigt Zweiteilung und Dreiteilung im doppelten Tripeltakt, es vereinigt Langsam und Schnell in einer moderaten Mitte, es ist Paartanz und dennoch Wegtanz, in allem ist es Zentrum und Gleichmaß, das Ideal der großen stilisierenden Epoche.



Courante

In der Courante, dem feierlichen, schweren, langsamen Eröffnungstanz der Einzelpaartänze, hat sich — der Form und dem Charakter nach — die Erinnerung an die Renaissance erhalten. Die Pavane war einst der solenne Aufzugs- und Promenadentanz gewesen, der der spanisch-italienischen Epoche ihren eigentümlichen Stil gegeben hatte. Sie bestand aus Anschlußschritten, den simples, und drei Wechselschritten mit Anschluß, den doubles. Sogenannte Couranten, wie sie bei Negri und Arbeau beschrieben wurden, ließen die Verwandtschaft mit der Pavane nur undeutlich erkennen. Bald verstand man einen Wechselwahltanz darunter und erklärte sogar damit den Namen Corrente als „ewigweiterlaufend", bald verzierte man sie mit Sprüngen, die der Gagliardenmode ein Zugeständnis machten. Auch jetzt hat sich noch keine unverrückbare Form für die Courante herausgebildet. Aber ungefähr stand folgende Methode der Schrittreihen ziemlich fest und war durch Frankreich wie Deutschland verbreitet: zuerst ein einfacher Schritt links, dann rechts ein „schwerer Schritt", pas grave, auch temps de Courante genannt, bestehend im Beugen der Beine, Heranziehen des hinteren rechten Fußes, Strecken und Absatzheben, Vorgleiten mit demselben rechten und Absatzsenken, dann als zweite Hälfte ein Beugschritt links, ein ebensolcher rechts, ein Gleitschritt links, Beugschritt rechts, Beugschritt links, Gleitschritt rechts. Man kann die Anschauung Italiens noch durchschimmern sehen: im pas grave und den beiden Beugschritten mit Anschlußgleiten ist so etwas wie das Schema des Doppio erhalten. Aber die Änderungen sind wichtiger als die Erinnerungen. In der durchgeführten rhythmischen Komposition der gebeugten Gleitschritte und der Beugschritte mit Gleitanschluß ist die französische Schule überraschend merkbar. Beugschritte, die im Beugen sich erst aufrichten (man nennt sie Coupés), Gleitschritte, die vorher beugen und dann mit gehobenen Absätzen vorschleifen (dies sind die Courantenschritte), und schließlich einfach anschließende Gleiter — das ist Frankreich, das im Tanze sich ewig anmutig beugt und über das Parkett schleift. Bei aller Ähnlichkeit hat sich die Pavane unter der mondänen Hand des Franzosen in einen eleganteren, nachgiebigeren, höflicheren Schrittanz verwandelt.



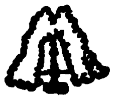
Man faßt den eröffnenden einfachen Schritt mit dem Courantenschritt als kurzen pas composé de Courante zusammen, und die zweimal zwei Beugschritte mit ihren Gleitanschlüssen je als langen pas composé de Courante. Man kombiniert diese Teile je nach Sitte verschieden. Rameau macht auch hier seine Coupés gern mit einem kleinen Wurfschritt, einer jeté-Akzentuierung. Bonin wiederholt den pas grave mit zwei Coupés und einem Gleiter zweimal ganz wie zwei alte Doubles und komponiert eine Coda aus zweimaligen kurzen pas composés de Courante. Er beruft sich dabei auf die Schule der Herren André und Fabié in Paris. Doch hat Taubert von demselben Fabié eine andere Überlieferung. Die oben gelehrte Folge des kurzen pas mit zwei langen pas composés bezieht er von Monsieur Letemps und empfiehlt sie außerordentlich. Gegen Ende des Tanzes oder bei Umdrehungen gibt es natürlich so wie so mancherlei Varianten des regelrechten Schemas.

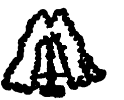
Die Courante ist ein doppelter Tripeltakt, sechs langsame Schläge bilden eine Phrase. Die Verteilung des Tanzschemas auf die Musik ist so, daß der eröffnende linke Schritt und das Vorbeugen des Courantenschrittes auf den Auftakt, also 4 5 6 fallen. Beim neuen Takt gleitet der Courantenschritt bis 4, wo der erste Beugschritt beginnt, bis 6. Jeder folgende Beugschritt und Anschlußgleiter hat nun seine drei bequemen Schläge. So addieren sich die acht Tripeltakte. Vier- bis sechsmal wiederholt sich der Turnus. Bei allem Beugen ist zu beobachten, daß es vor dem Taktschlag zu geschehen hat. Das ist eine der wichtigsten Regeln der französischen Tanzkunst. Kniebeugen ist nicht Schreiten, sondern Vorbereitung dazu. Es gehört in den Auftakt, der Schritt selbst in den Takt. Beim Courantenschritt hebt man sich schon im Auftakt, beim gewöhnlichen Beugschritt erst beim Vorsetzen, aber gebeugt wird bei beiden vorher. Der Courantenschritt ist ein plié, élevé, glissé. Pécour hatte ausdrücklich aufgeschrieben, daß der Taktschlag erst auf das élevé zu fallen hat. Man begreift, wie fein diese Regel empfunden ist. Die Beugung ist nichts Selbständiges, sie ist Bindung und Überführung wie eine Volute des Rokoko; im sanften Zusammenschluß liegt die Grazie der französischen Stile. Es ist die organische Fortbildung der Geradlinigkeit. Taubert sagt ganz gut: „Denn es gehöret die Beugung ganz und gar nicht zu dem neuen Takt, sondern sie macht nur im Auftakte, gleichwie der Zapfen an einem zugerichteten Stück Bauholz, die Konnexion und Fuge, dadurch der Hauptpas, gleichwie die Sparren, Bänder und Balken an einem Gebäude, immer eins an das andere angefügt werden."



Die Courante wird von einem Herrn und einer Dame entweder „an" der Hand getanzt, was leichter ist, oder „von" der Hand, was statt paralleler Schritte und Figuren symmetrische verlangt. Die Figur, der Tanz, ist ganz natürlich ein Kreis, besser ein Oval, bei künstlicherer Durchführung ein Rechteck, wo man hübsche Drehungen und Seitenschritte vollführen kann. Hat man die Dame an ihrer linken Hand, so liegt diese auf ihrer Hüfte. Je nachdem eine oder beide Hände frei sind, übernehmen diese die Aufgabe, zu den Füßen passende Bewegungen zu machen. Die Franzosen kennen genau die schönen Gesetze des Parallelismus und der Opposition in den Gliedern. Ein Beugen wird gut vom Neigen, Kopfsenken, von dem Hinuntergehen der ganzen Figur begleitet, die Arme gehen ein wenig vor und beim Strecken wieder zurück, dem linken Bein entspricht der rechte Arm und dem rechten der linke, der Arm dreht sich nicht nur im Schultergelenk, nicht nur im Ellbogen, sondern auch im Handgelenk, und die Beugung ist mit einer Darbietung der Handflächen harmonisch verbunden. Die Theorie führt die Armdrehungen gerade bei der Courante aufs peinlichste durch. Die Arme, die nicht schreiten, sondern nur das Schreiten mitgehend illustrieren, geben ihren Bewegungsphrasen die genaue Zäsur des doppelten Tripeltaktes. Dadurch verstärken sie für das Auge und das Gefühl den Tanzrhythmus, den die marschierenden Füße mit einer Fortbewegung zu komplizieren haben. Sie zählen aufs anmutigste, und dennoch abhängig von den Schritten, diesen ihre Maßeinheiten zu. Sie sind die ornamentale Umgebung, das tektonische Ausklingen des Schreitens, oder, wie Rameau sagte, sie verhalten sich zum schön tanzenden Körper wie der Rahmen zum Bilde.

Die Courante starb zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts ab. Sie war zu feierlich. Die ovale Promenade mit Schleif- und Beugschritten langweilte. Man vergaß sie vollkommen, und nur noch im Schulrepertoire des Conservatoire de dance figuriert eine Courantenübung, die den alten schweren Schritt zu einem Turnschema erniedrigt hat, wie es so häufig das Ende überschwenglich geliebter Tanzformen ist.









Menuett

Das Menuett, dessen Glanz nun schnell die Courante überstrahlte, war nicht aus italienischen Promenadentänzen entwickelt worden, sondern aus einem provinziellen Branle, dem Reigen der Bewohner von Poitou. So steht es in allen alten Büchern zu lesen und ist auch nicht unwahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß die guten Poitouer auch nur annähernd ein so kunstvoll und raffiniert komponiertes Menuett getanzt hätten, wie es der Pariser Hof ausbildete. Zur Anregung des Volksreigens kam die Schule der Renaissance, und die primitive Musik wie Schrittfolge des Provinzialen wurde nicht ohne Rücksicht auf vorhandene bewährte Traditionen zeremonialisiert. Die Blume wurde in Kultur gesetzt.

Ohne daß wir sagen können, wie man auf den Namen „menuet“ kam, also „kleiner Tanz“, können wir seine Entwicklungsstufen noch ganz gut verfolgen. Arbeau in seiner Orchesographie beschreibt uns den Branle von Poitou, wie er ihn in seinen jungen Jahren mit den Bachelettes von Poitiers getanzt hat. Man liest die Noten eines ländlichen Musikstückes, im Tripeltakt, und zwar so, daß immer drei Tripeltakte eine kleinere und zwei dieser Neunergruppen eine größere Phrase bilden. Auf je neun Schläge wird viermal der Fuß gehoben, abwechselnd rechts und links. Will man die Sache etwas verzieren, so schlägt man ein bruit gracieux mit den Füßen, und hat man Lust, die Bewegung reichlicher zu dekoupieren, so macht man mehr Fußhebungen innerhalb der Tripeltakte — Arbeau sagt sechs auf zwei Tripeltakte, zeichnet aber in der Tabulatur nur vier ein. Er drückt sich leider so konfus aus, daß



Madame Laure Fonta und Herr Czerwinski seine Schritte ganz verschieden gelesen haben. Vier Bewegungen auf zwei Tripeltakte würde dem späteren Menuett entsprechen. Wie dem auch sei, man hielt sich nur so ungefähr an diesen Tripeltakt und seine Schritte und setzte den ganzen Branle in italienischen Renaissancestil um. Negri in seinem Tanzbuch von 1604 beschreibt uns eine Tour des höfischen Paartanzes so, daß sich der Herr und die Dame, wenn sie einer an den Platz des anderen im Saale hinüberzugehen haben, immer ein wenig nach links wenden, gleich zwei Halbkreisen, dann in der Mitte des Tanzes beim Fassen der Hand oder des Armes oder auch ohne diese Berührung, nur im Gegenüberstehen, die kleine Reverenz machen und aneinander vorüber wieder die Halbkreise vollenden, so daß die Figur eines S herauskommt. Poitou und Mailand vereint sich im Menuett. Aus dem Branle wird ein Paartanz, aus dem Reigen ein Gegeneinandergehen in Halbkreiswindungen, aus dem dreifachen Tripel der doppelte, und vier Schritte werden auf sechs Schläge verteilt. Ohne die Kultur des Renaissancetanzes wäre aus dem Branle von Poitou nie das Menuett geworden. Der höfische Paartanz verlangt jene anmutige Beziehung von Herr zu Dame, jenes rhythmische Werben, das schon allen alten italienischen Tänzen ihren gesellschaftlichen Reiz gegeben hatte und ihr sensitives musikalisches Rubato — man schreitet vorwärts, seiner Dame zu, schneller, man entfernt sich von ihr langsamer, man schreibt graziöse Wendungen eines Liebesspiels mit den gleitenden Füßen auf den Boden.

Das Menuett, wie es zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts durch den Einfluß von Pécour fertig gebildet vorliegt, geht in drei langsamen Vierteln, von denen immer zwei Takte zusammen eine Kadenz umfassen, so wie es bei der Gagliarde war und heute beim Walzer ist. Es ist ein Einzelpaartanz, dessen Figur darin besteht, daß der Herr und die Dame gegeneinander und wieder voneinander wegtanzen. Dies geschieht nicht auf einer geraden Linie, sondern in geschwungener Bahn, ursprünglich auf einem verkehrten S, dann auf einer 2, schließlich auf einem Z. Die Figur wird also geradliniger, in Zusammenhang mit der Stilwandlung, die aus dem Barock langsam in Louis XV. und XVI. wechselt, und in einer gewissen Rücksicht auf die zunehmende Künstlichkeit, die scharfe Drehungen virtuoser zu gestalten vermag als gerundete. Taubert noch weiß sehr gut, daß die gebogene Linie anmutigere Wirkungen hervorbringt. Der Herr steht an einem Ende des S oder Z, die Dame am anderen. Sie tanzen zwei Menuettschritte, deren jeder vier Bewegungen und zwei Tripeltakte umfaßt, seitlich, darauf zwei bis drei vor. Sie tanzen aneinander vorüber, oder sie treffen sich, machen



Reverenzen, arrangieren eine tour de main rechts, tanzen weiter, kommen wieder zurück, machen nun die tour de main links, beim dritten Rendezvous gern die tour de deux mains und endigen den Tanz. Diese Rendezvous und ihre Wiederholungen, die Variationen auf der hin und zurück getanzten Figur stehen ganz in ihrem Belieben. In Gesellschaft dehnte man sie nicht zu sehr aus. Es lag genug Gelegenheit zur vollendeten Grazie in dreimaligem zierlichen Abwandeln der Allées und Venues und liebenswürdigen Begegnungen in ihrer Mitte. Die seitlichen, die Vor- und die Rückschritte waren alle untergebracht. Mit großen Reverenzen wird begonnen und geschlossen, und das Ausführen der Dame bis ans Ende der Figur, die Zurückbewegung des Herrn ans andere Ende und die Rundtouren in der Mitte umrahmten und unterbrachen die Hauptszene so angenehm, daß man sich eine unterhaltendere Komposition von Engagement, Begrüßung, Tanzstellung und Rendezvous nicht denken konnte. Für die wichtigsten Wege zeichnete Rameau in seinem maitre à danser vier Figurentafeln mit Eintragung der Schrittzahl: das remonter, das se mettre en présence, das seitliche, vorwärtige und rückwärtige Abgehen des Z und die tour de main im Treffpunkt.

Besehen wir uns nun die Glieder des Baues. Zunächst die Art der Schritte. Welches war die rhythmische Bewegungseinheit dieses Liebesspiels auf dem Z? Es war eine Komposition von vier Schritten, die man in schaukelnden Takt brachte und in eine schmiegsame, galante Form. Die sechs Schläge der Menuettphrase faßte man punktiert auf, man pausierte auf 2 und 5, man bewegte sich auf 1 und 3 und auf 4 und 6, so daß die ersten Schläge der Tripeltakte akzentuiert, die zweiten stillgehalten, die dritten mit einem leichteren Akzent angeschlossen wurden. So erhielt man vier Schritte auf die sechs Schläge, eine hübsche Grundlage für zierliche Muster der Musik, lieblich in der kleinen Unrhythmik von zweimal zwei Schritten auf zweimal drei Taktschläge. Und die vier Schritte selbst macht man nicht alle gleich, nicht als Marsch, nicht als bloße Fortbewegung, sondern nachgiebig und schmeichlerisch in Vorhalten, indem man nur einige von ihnen als gewöhnlichen Gang beläßt, die anderen aber beugt, in jener sogenannten Coupé-Form beugt, die für alle Tänze des achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist. Jetzt war nur noch die Frage: Welche von den vier Schritten beugt man, welche nicht? Wenn man auf 1 und 4 beugt, akzentuiert man gut, aber man beugt dann dasselbe Bein. Man hat sich darüber niemals so ganz einigen können. Zuerst stellte man verschiedene Arten auf, später reduzierte sie die Bequemlichkeit auf die einfachste Form. In den von Feuillet veröffentlichten Tänzen im Menuettstil, im einfachen Menuett,



STICH NACH ANTOINE WATTEAU DANSE PAYSANE



GAVARNI, VALSE À TROIS TEMPS
AUS CELLARIUS, DANSE DES SALONS 1847



in der figurierten Bourrée d'Achille, in der Bourgogne und in den Passepieds sind drei Schritte von den vier gebeugt, und zwar der erste, zweite und vierte. Aber in seiner Theorie gibt er noch mehr Arten an: Beugschritt nur 1, Beugschritte 1 und 2 (was er en fleuret nennt) und Beugschritte 1 und 4 (was à la bohémienne heißt). Die alte offizielle Form mit den trois mouvements kam bald ab. Es war zu zeremoniell, zu sehr siebzehntes Jahrhundert. Die Fleuretmanier und die Bohemienmanier streiten sich jetzt um die Gültigkeit. Rameau tanzt gewöhnlich en fleuret, Taubert am liebsten à la bohémienne, Bonin beschreibt die französische Art en fleuret, neigt aber zur deutschen à la bohémienne. Bohemienne hat entschieden viel für sich, wie Taubert ganz schön ausführt: Man akzentuiert durch die Beugung Anfang und Ende der Menuettphrase, man disponiert auf beide Tripeltakte beide Arten der Schritte so, daß jeder Fuß jede Art zuerteilt bekommt. Auch die Italiener schwankten in dieser wichtigen Angelegenheit. Dufort empfiehlt eine wohlproportionierte Mittelgattung zwischen der Zingaresca und dem a Fioretto: Zuerst macht er rechts den Beugschritt, zu zweit einen leichten linken Beugschritt auf gleitender Spitze, zu dritt den natürlichen Schritt rechts, zu viert einen ganz leichten Wurfschritt links. Magri kehrt zum Menuettschritt en fleuret zurück, aber er ist merkwürdigerweise so stillos, den zweiten Beuger und die beiden Schritte ganz in den zweiten Takt zu verlegen. Bequemere und spätere beugen schließlich nur den ersten Schritt. Also: das Älteste ist, Menuett mit drei Beugschritten zu tanzen, das Gewöhnlichste, mit Beugen der ersten beiden Schritte, in Deutschland und im Osten auch des ersten und letzten Schrittes, das Bequemste, nur den Beugakzent auf 1 auszuführen.

Diese vier Schritte werden nun im regelrechten Menuett fortlaufend auf zwei Tripeltakte wiederholt. Ebenso vorwärts, wie seitlich und rückwärts. Seitlich und rückwärts führen sie zu selbstverständlichen Varianten. Man probiere diesen alten Menuettschritt (den es heute nicht mehr gibt), und man wird ganz von selbst die guten Anschlüsse und Verknüpfungen finden, die in den Lehrbüchern des achtzehnten Jahrhunderts mit peinlichster Ausführlichkeit beschrieben werden. Der seitliche Anschluß bedingt statt eines Schreitens ein Anlegen und Untersetzen des Fußes. Der einfachen früheren Methode genügt meist das Anlegen, später, als der Ballettstil die Theorien beeinflußt, findet man gern die gekreuzten Positionen empfohlen, die bei Magri sogar den Menuettschritt en arrière kolorieren. Eine saubere Verwendung eventuellen Gleitens und zierlichen Spitzensetzens brachte in das Schema der Schrittfolge eine natürliche Abwechslung, die sich der



rhythmischen Laune des Augenblicks und dem Geschick und der Praxis des Tänzers zur Verfügung stellte.

Noch immer Menuett

Ich beschreibe hier aufzählend eine Kunst, die es mir selbst mehr Vergnügen machen würde, in lebendigen Exemplaren des achtzehnten Jahrhunderts meinen Lesern vorzuführen. Je genauer wir sie analysieren, je mehr wir bedacht sind, das Kunstwerk in diesen Dispositionen zu erkennen, die die vornehme Welt in gemessenen Takten zusammenhalten, desto eifriger wird die Phantasie zu arbeiten haben, aus der Grammatik die Sprache, aus der Sprache die Seele der Kultur zurückzuschaffen. Millionenmal ist in einer lebensfrohen Zeit der höchste Ausdruck gesellschaftlicher Stimmung in diese vier Schritte hinübergeflossen, die wiegend und biegend auf den imaginären Zs vor- und zurückgetanzt wurden, welche die Linie galanten Verkehrs auf den Boden des Saales zeichneten. Millionenmal haben sie sich variiert, nach den Stilen und Moden, der individuellen Fähigkeit und den Temperamenten. Eine Lyrik, die man nicht müde wurde, jeden Abend in denselben Strophen zu hören, ein Rausch von kosmopolitischem Empfinden, der sich in den gleichen, vom französischen Hof geschaffenen Formen über die Erde verbreitete wie niemals zuvor ein höfischer oder bürgerlicher Tanz, einer jener seltenen Siege, den eine Kunstgattung, weil sie Strenge und Schlichtheit, Organisches und Variables genial in einer bestimmten Erscheinung vereint, über Länder und Zeiten erringt. Lebhaft entzündet sich die Musik an diesem leicht wiegenden, mäßig schnellen Tanz, und zum erstenmal fühlt sie auf der Grundlage rhythmischer Tanzschläge eigene Bedeutung, eigene Sprache, melodiöse Reize, Entwicklungsmöglichkeiten ins Absolute hinein. Lebhaft entzündet sich ebenso die Mimik des Körpers auf dieser einfachen und vielsagenden Tanzfigur und den einfachen und vielsagenden Vierschritten. Die Perioden sind kleiner, die Verse verständlicher, die Wiederholungen regelmäßiger und die Seele des Ausdrucks darum ungebundener. Wie vielfältig und beweglich ist die Menuettreverenz gegen die alten langtaktigen Eröffnungen des Renaissancetanzes. In vier Takten vollzieht sich das parallele dreifache Spiel des graziös gefaßten und abgenommenen Hutes, des leicht geneigten und von oben her wiederaufgerichteten Körpers, der doppelten Begrüßung in wohlgezeichneten Fußsetzungen, deren zweiter legerer Teil in der hohen Kunst durch Kreuzstellung, Schulterwendung, Vierteldrehung sorgsam stilisiert wird.



Der Hut gibt die großen Zäsuren. Man setzt ihn erst nach der ersten Begegnung wieder auf, man zieht ihn bei jedem Händegeben als Zeichen für die Dame, daß der Schreittanz seine rhythmischen Knotenpunkte findet, die Vereinigung der Arme, ein zierliches Niedersenken der Hand, von der graziosa occhiata begleitet. Die Arme selbst geben die kleineren Zäsuren, sie klammern die Menuettphrasen ein, sei es, daß man sie nach der Theorie einiger Lehrer beim ersten Schritt senkt und bis zum vierten langsam hebt oder umgekehrt, beweglich bis ins Handgelenk, das seine eigenen Drehungen ausführt, die den Armdrehungen eine Ausgleichung geben wie diese den Schritten. Und die Schritte beleben sich vom einfachen Marschieren und Beugen zu einer beweglichen Plastik, die jeden Fußanschluß, jede Übergangsposition, jedes Heben und Senken des Absatzes, Gleiten der Spitze und das ganz genaue zeitliche Verhältnis vom Beugen zum Vorsetzen, vom Strecken zum Gehen, vom Entlasten des einen zum Belasten des anderen Fußes in einer steten Beobachtung schön tanzender Paare festhält und fortbildet wie einst bei der unbewegten Plastik das Auge des Griechen in der Palästra. Die Analyse des Menuetts führt zu den kultiviertesten Gebilden und rhythmischen Verfeinerungen, die der bewegte menschliche Körper je erfuhr. Alles, was im Liebesspiel der Gesellschaft je geschlummert hatte, alle reizenden Eitelkeiten des Gehens, Stehens, Grüßens, Treffens, alle die Bewegungsformen des Verkehrs, die sich für eine edle tänzerische Ausbildung empfohlen hatten, alles das steigt hier in natürlicher Verknüpfung auf einer klassisch einfachen Grundlage empor: die reinste abgezogene Kunstform rhythmisierter zweckloser Verkehrsschönheit, ohne Verschnörkelung der Virtuosität, ohne Diffusion einer demokratischen Gesellschaft, im milden Glanze schweigsamer höfischer Kultur, wie Negri die Tänzer beschreibt: Occhio languido, bocca ridente, vita fastosa, mani innocenti, piedi ambiziosi. Niemals zuvor ist ein Tanz so in die öffentliche Aufmerksamkeit gerückt worden. Das Menuett, in dem sich das achtzehnte Jahrhundert vielleicht am vollkommensten zeichnete, setzt mythische Ranken an. Es ist von einem Flor von Anekdoten, Versen, Bildern umgeben. In einem Rosenhain von Kunst ist es uns überliefert worden. Fürsten nennt man, die einer schön tanzenden Prinzessin wegen Reisen unternehmen. Maler kennt man, die die reizenden Posen dieser getanzten Liebeserklärung unendlich variieren. Sogar Lehrer zitiert man, die in Entzückungen ausbrechen vor einem gut tanzenden Paar. Wie oft ist Marcel genannt worden, der berühmte Meister, der für Bewegungskultur feinste Organe besessen zu haben scheint, ein populärer Mann seiner Zeit, den man im Bilde festhielt, wie er vor einer Menuettübung sitzt: „Que de choses dans un menuet!“



Passepied

Das Passepied, eine lebhaftere Variante des Menuetts, stand eine Zeitlang in ähnlicher hoher Achtung. Aus einem bretonischen Branle für den Hofgebrauch umstilisiert, wendet es einfach den Menuettschritt, und zwar in den gleichen Kompositionsverschiedenheiten, auf den schnelleren Tripeltakt an. Für die Beliebtheit des Passepieds ist Madame de Sévigné eine Hauptquelle. Sie schwärmt ganz besonders für diesen Tanz, in dem sich ihre Tochter, Frau von Grignon, auszeichnete. Mehrfach in ihren Briefen strömt sie von Bewunderung über für das Passepied des Herrn Lomaria: die Figurationen in den Schritten, die knappe richtige Takteinhaltung, die außerordentliche Führung des Hutes sind für ihre Augen ein seltenes Vergnügen, und sie denkt schmerzlich an den Hof zurück; ach, sie konnte fast weinen bei dieser Vollendung eines so lustigen Dreiachteltanzes!

Die Lomarias begnügten sich nicht mit dem schulmäßigen Schema des Tanzes. In den Virtuosen der Gesellschaft lebte noch der alte Ehrgeiz der Renaissance, die populäre Tanzform durch Koloraturen der Füße und ballettmäßige Körperwendungen in eine künstlichere, amateurhafte Sphäre zu heben. Teils in die Laune des Augenblicks gestellt, teils von berühmten Meistern choreographisch vorgeschrieben, bilden diese figurierten Tänze des achtzehnten Jahrhunderts eine eigene wichtige Gruppe, die sich in unserer Überlieferung um so ausführlicher präsentiert, als man über die Schulform der Tänze nicht viel zu reden, dagegen diese Figurationen und Variationen mit der Miene des Sachverständnisses vorzutragen hatte. Einige von diesen figurierten Tänzen blieben Theorie, guter Wille, Ehrgeiz ihrer Erfinder. Andere aber genossen eine weite Verbreitung, und ihre Kenntnis gehörte zur Bildung. Keiner war so lebensfähig, wie die Grund- und Schulformen. Denn diese sind der naive Anfang und das bequeme Ende einer Liebhaberei, die Figurationen dagegen Phantasiespiele über ein gegebenes Thema oder Potpourris beliebter Schemen, die der Mode und dem Geschmack schneller unterworfen waren.

Ungebundene Figurationen

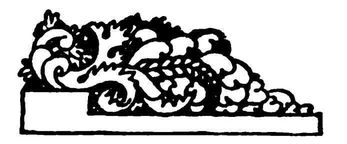
Man kann also von ungebundenen und gebundenen Figurationen sprechen. Für die ungebundenen, die der Neigung und Geschicklichkeit des Tänzers überlassen waren, schüttete man ihm das ganze Material an Pas hin, das diese Zeit zur Verfügung hatte und mit vollkommener Anmut in die Grundbewegungen einzufügen verstand. Schon die Courante war vielfach in figurierten Formen aufgetreten, sowohl an der Hand als von der Hand, indem man die Vorschritte mit Seit- und Rückschritten mischte und so eine kompliziertere Figur erhielt, als das einfache Oval oder Quadrat war. Rameau nennt uns auch den Namen einer älteren figurierten feststehenden Courante: Bocanne, aber schon in



seiner Zeit war sie abgestorben. Alle Koloraturen ließen sich jetzt auf dem Menuett nieder, man besaß ebensoviel Möglichkeiten, diesen Tanz zu dekoupieren und zu figurieren, als es Verknüpfungen von brauchbaren Schritten und Bewegungen gab. Genau wie einst bei den Figurationen der Gaillarde bildete sich jetzt die Gewohnheit heraus, die ganze Schrittlehre als eine Gebietserweiterung des Menuetts anzusehen und alle gebräuchlichen Paskompositionen unter dem Gesichtspunkte ihrer Menuettverwendbarkeit, als Variationen des einfachen rhythmischen Menuettmelos zu ordnen. Nichts als der Takt blieb übrig, auf dem sich die Schritte zu immer neuen Versen und Strophen zusammenfanden, und selbst die feineren und geistigeren scheinbaren Taktzerstörungen wurden, wie einst bei den contra-tempi der italienischen Mutanzen, nur als Taktvariation empfunden. Man prüft die bestehenden Schritte auf ihren Menuettwert, man normiert sie danach. Da sind zuerst die Schritte par terre, die Balancés, Beugungen mit seitlichem Ausschritt, abwechselnd rechts und links, wobei mit dem rechten hinausgehenden Fuß die rechte Hand hinaus- oder hinaufgeht und der Kopf nach rechts geneigt wird, und umgekehrt, zu verzieren durch die Tours de jambe, also Bogenführungen, oder durch Battements, trillerartiges Anschlagen des einen Fußes an den anderen — die Lieblingsverzierung dieser Epoche. Dann lassen sich die alten pas graves einschieben, die schweren Courantenschritte, beugend und gleitend mit alter Renaissancegrandezza. Die Bourrées kommen hinzu, die sich aus einem Beugschritt und zwei gewöhnlichen zusammensetzen und jetzt Fleurets genannt werden, wenn sie sich aus Vor, Seitwärts und Rückwärts mischen. Zu den par terres kommen die par l'airs. Das Jeté als Springen auf den marschierenden Fuß, der Contretemps als Springen auf den nicht marschierenden, das Chassé in seiner bekannten Form, dann jener beliebte Kreuzsprung auf beiden Beinen, dem ein Sprung auf einem sich anschließt — Sissonne genannt —, die Pirouette als Drehung auf beiden, das Tourné als Drehung auf einem Fuß und alle Arten der Kapriolen mit battierenden, der Entrechats mit sich kreuzenden Beinen. Alles wird ins Menuett eingesetzt. Gute Mischungen bilden sich mit der Zeit als besonders schön proportionierte Gliederungen heraus, wie ein Takt Menuett in Fleuret und der zweite im doppelten Contretemps, das heißt Contretemps und Jeté. Oder ein pas de balance rechts und ein Fleuret. Oder ein Sissone rechts und ein Fleuret, Sissonne mit drei Jetés, ein Grave mit neun Jetés. Ein dreifacher Contretemps ist als Menuettschritt sehr beliebt und verläuft auf 1 bis 6 so: vorher beugen, 1. links hüpfen, 2. rechts vorstrecken, 3. rechts aufsetzen, 4. rechts hüpfen, 5. links an rechts battieren, 6. jeté auf links.



Für gebräuchliche Kombinationen stellen sich bald Namen ein, die an alte Tanzformen erinnern: ein Chassé mit zwei Schritten erst rechts, dann links auf zwei Menuettakte heißt pas de Gigue. Unendlich scheinen die Möglichkeiten. Alle Schritte können wieder battiert werden, die Fleurets bildet man in engen Schritten auf Spitzen aus, man chassiert sie, man macht die kleinen Springschritte ohne Sprung, indem man nur die Körperbewegung markiert, man macht drei Battements auf der Stelle und dahinter als leidenschaftliche Auslösung einen schönen Sissonne oder gar zwei abwechselnde Sissonnes hintereinander, Pirouetten schiebt man vor Giguenschritten ein, auf Contretemps läßt man Hochsprünge, Kapriolen folgen, en tournant, mit beiden hoch, mit einem herunter, mit ausgebreiteten Armen: die Tour aile de pigeon. Ein kunstvoll gegliederter, durch die Praxis proportionierter Bau rhythmischer Figurationen erhebt sich über der Grundlage der einfachen Menuettphrase. Die Hauptlinien der Figur bleiben im guten Stil durchsichtig, fundamentale Schritte ohne Auswüchse, die Ecken und Gelenke werden betont durch pronónziertere Bewegungen und Sprünge, die Entwicklung des Tanzes setzt sich in lebhaftere und immer künstlichere Bewegung um, die am kunstvollsten schließt, wenn sie, wie eine geistreiche musikalische Variation, zum Schluß wieder ins Thema zurückkehrt, das beim Menuett heißt: 2 demicoupés und 2 pas simples. Man findet in den ausführlichen Auseinandersetzungen Tauberts diese ganze Kunst der Figuration des Menuetts bis auf die einzelnsten Bauglieder durchgeführt, es ist die rhythmische Architekturlehre des achtzehnten Jahrhunderts, in unserer Phantasie vielleicht schwerer rekonstruierbar als der Dresdener Zwinger oder Sanssouci, aber darum nicht weniger feinfühlig.



Figurierte Amateurtänze

Die gebundenen figurierten Tänze (die man natürlich nach Belieben wieder ungebunden variieren konnte) sind uns in alten Tanzbüchern gut überliefert. Sie im einzelnen zu beschreiben, würde wenig Zweck haben, denn niemand würde sie innerlich sehen. Könnte man einen Tanz als Illustration kinematographisch mitgeben, wie man eine Schloßfassade in den Text einschiebt, so wäre viel gespart und viel geholfen. Die namenlose Anforderung an unsere rhythmische Phantasie, die in der



Rekonstruktion eines Tanzes gestellt wird, hat wohl bisher die Gelehrten abgehalten, ihre Stilgeschichte zu schreiben, wie man eine Baugeschichte hat. Die Choreographien Feuillets und Rameaus ins Leben zurückzuübersetzen, ist Arbeit. Diese alten figurierten Tänze sind der letzte Ausläufer der Renaissance in die moderne Zeit. Sie haben Spuren alter Formen bewahrt, wie in einer aristokratischen Erinnerung guter höfischer Überlieferung, sie schmücken sich mit Etiketten persönlicher und geographischer und mythologischer Art, wie es einst die Tänze der mailändischen Schule liebten, wie es die Lautenstücke übernahmen und die Gruppe Couperins und Philipp Emanuel Bachs auf dem Klavier fortpflanzt. Die Courante du Roy, de Beauchamps, das Menuet de cour, d'Anjou, de Berlin, de l'Amour, d'Omphale, Alcide, d'Espagne, en quatre, Princesse d'Holstein, die Passepieds vieux, nouveau, de l'Europe galante, die Bourrées d'Achille, Versailles, Princesse de Savoye, la Pavane nouvelle, Mariée, Conty, Fourlane, Bretagne, Aimable vainqueur, Contredance, Rigaudon d'Alliance, de la Paix, des Vaisseaux, die Bourgogne — in allen diesen, zum Teil sehr geläufigen Einzelpaartänzen klang noch der Stil des siebzehnten Jahrhunderts, noch alte Branleüberlieferung fort, kultivierte, aber vergängliche rhythmische Amateurkünste voll zarter Anspielungen; kennerhaft gezeichnete edle Liebesspiele auf bestimmte unveränderliche Melodien, ein letztes Leuchten adeliger Tradition vor dem Hereinbrechen des Contre.

Die wichtigste Sammlung alter figurierter Tänze ist die des Meisters Pécour, die uns Feuillet aufgeschrieben hat. Acht Stück, alles Variationen oder Suiten von den drei fundamentalen Schrittarten dieser Epoche, dem schweren Courantenschritt, dem vierteiligen Menuettschritt, dem dreiteiligen Bourréeschritt, die wir kennen gelernt haben. Vierviertel- und Sechsviertelstücke, frisch, marschartig, werden im Bourrée getanzt, Dreiviertelstücke bedächtiger, graziler, im Menuettschritt. Darüber liegen die wohlrhythmisierten Koloraturen: Handgeben, Handlassen, Parallelismus oder Opposition der Füße von Herr und Dame, Gleichheit oder Ungleichheit der Pas, lebhaftere Contretemps, Sissonnes, Battements beim Nähern des Paares oder kurz vor dem Schluß und nach den Zäsuren Beruhigung in den Grundschritten — eine geregelte Pantomime der Tanzleidenschaft, die sich nach den Gesetzen eines natürlichen Ausdrucks auf den verschiedenen Wegen abspielt, die die Figuren dieser Tänze beschreiben. Oval und Z sind nur im Schema geduldet, wie Couranten- und Menuettpas. Sie treten an charakteristischen ruhigen Stellen hervor und variieren sich sonst in eine komplizierte und verschlungene Ornamentik von kunstvollen Allées und Venues. Wir können



ihnen genau folgen, da in den alten Recueils Stück für Stück die meist so einfache, hübsche Melodie und der zugehörige Wegteil des Tanzes niedergeschrieben ist. So ist „La Mariée“, ein reizendes Rigaudonstückchen, eine variierte Bourrée, deren Grundschritte an ruhigen Stellen deutlich hervortreten. Das Pécoursche „Passepied“, dasselbe wohl, das Frau von Sévigné in Erinnerung hat, ist ein schnelles Menuett in drei Achteln, Dur als Mittelteil zwischen Moll, in alten Menuettschritten mit dreimaliger Beugung, in Serpentinwegen, mit Handgeben, mit Sprüngen gegen den Schluß. „La contredance“, hier natürlich nur ein Einzelpaartanz, ist eine Gigue in sechs Vierteln, die in schnellen Bourrées mit viel Sprüngen getanzt wird. Der „Rigaudon des Vaisseaux“ und die „Savoye“ gehörten in dieselbe Bourréeklasse, auch die „Forlana“ in sechs Vierteln auf eine famose wiegende Melodie ist über Bourrée variiert, und nicht anders „La Conty“, die im alten Venetianer Stil auf sechs Vierteln geht. Die „Bourrée d'Achille“ und die „Bourgogne“ dagegen sind Suiten. Jene besteht aus einem Menuett, das von zwei Bourrées eingeschlossen wird und in diesen variierten Motiven, mit der wirkungsvollen Umrahmung des ruhigeren Mittelteiles in die lebhafteren Ecksätze, getanzt wird. Die Bourgogne aber ist eine Folge von vier beliebten Tänzen, wie sie in ihrer Art schon in den großen Branles des sechzehnten Jahrhunderts zusammengestanden hatten. Hier beginnt die Courante im Dreihalbentakt mit dem alten Pas grave an hervorragenden Stellen und vielen Coupés und Glissés als Koloratur, ungefähr noch so wie die reguläre Courante gelehrt wurde. Am Schluß stehen sich die Tänzer gegenüber und beginnen zweitens eine Bourrée, im richtigen Bourréeschritt mit Jetévariationen; wieder vis à vis tanzen sie zu dritt eine Sarabande in drei Vierteln in ähnlichen Schritten wie die Courante, mit einigen Contretemps gehoben, um endlich zu viert im Passepied (drei Achtel) parallel schnelle Menuettschritte alter Art, mit drei Beugungen, auszuführen, die zuletzt wieder von einigen Contretemps gekrönt sind.

Feuillets Tabelle der Pécourschen Tänze wird durch Rameau ergänzt, der in seinem Abrégé einige von diesen wiederholt (mit vereinfachten Figuren, Schritten und seiner Lieblingsverzierung, dem jeté, zum Taktschluß) und andere hinzufügt. „Aimable vainqueur“, einer der beliebtesten, ist eine Mischung von Bourrée und Menuett, nicht äußerlich wie bei der „Bourrée d'Achille“, sondern im inneren Bau: auf drei Viertel wird Bourrée getanzt. Berühmte wirkungsvolle Drehungen ornamentieren den Vainqueur. Sprünge markieren wie immer die Annäherungsstellen. „La Royale“ hat als Hauptteil etwas Ähnliches, drei Viertel im Bourréeschritt, die Nebenteile sind regelrechte Bourrées in



CONSTANTIN GUYS, À MABILLE
AQUARELLHOLZSCHNITT VON TONY BELTRAND



MENZEL: BALLSAAL
ZEICHNUNG IN DER NATIONALGALERIE



vier Vierteln. „La Bretagne“ ist eine andere Mischung: ein Passepied mit schnellem Menuettschritt steht zwischen Bourrées. „Menuet d'Alcide“ gibt die Probe eines figurierten Menuetts in Spirallinien (seine Melodie ist Vorbild für die bekannte Gavotte Louis XIII.), so wie „La Bacchante“ wieder eine Bourrée variiert. Am merkwürdigsten ist „L'Allemande“. Auf einer hübschen, marschmäßigen D-Durmelodie im Stil des alten Dessauers wird eine stark figurierte Bourrée getanzt mit vielen Sprüngen, Battements, Drehungen. Dazu sind am Rande Herr und Dame gezeichnet, die die Hände verschränken, loslassen, auf den Rücken legen. Es ist das erste Signalement des Allemandemotivs verschränkter Arme, das für die weitere Entwicklung der Tanzfiguren im achtzehnten Jahrhundert so bedeutungsvoll werden sollte.

Daß wir der „Überlieferung nicht blindlings trauen“ sollen, zeigt ein Blick in Magnys Tänze, die er 1765 seinen Principes anhängte. Er zitiert gleichfalls die Allemande Pécours, aber es ist ein ganz anderer Tanz, andere Melodie, anderer Takt, eine Allemande in sechs Achteln! Er wird sich geirrt haben. Schade, daß er der einzige ist, der uns gewisse berühmte figurierte Menuetts der älteren Zeit überliefert hat: Das Marcelsche Menuet de la Reine, von demselben zwei Menuets Dauphin und das Menuet d'Exaudet.



Feuillets Sammlung eigener Tänze, die er mit den Pécourschen zusammen herausgab, führt in das Grenzgebiet zum Theater. Diese Sarabanden, Giguen, Bourrées lebten dort als zahlreich variierte Ballettintermezzi oder Solotouren, ein tänzerisches Ideal für alle feinen Amateure, die im Salon die Virtuosität des Theaters, wie sie sich einst an den höfischen Festen entzündet hatte, nicht wollten aussterben lassen. Namen und Formen versuchte man von der Oper in die Gesellschaft zu verpflanzen und aus dem Ehrgeiz bevorzugter Kavaliere und Damen wieder für die Solokünste des Theaters Anregung zu gewinnen. Feuillet komponierte und choreographierte seine frischen Rigaudons und langsameren Entrées, die Giguen für ein Paar, die Sarabande für Herren allein, Damen allein, die Folies d'Espagne für Dame, die Canary für ein Paar, in Anlehnung an die alten Tanzformen oder beliebten Melodien mit jener virtuosen Kolorierung von Battements und Sprüngen und rhythmischer Steigerung selbst wiederholter Phrasen, wie es auf der Bühne nicht viel anders geübt wurde als im erlesenen Salon. Freilich wiegt der Bühnencharakter vor. Eine Entrée für Apollon mit Kapriolen, ein ausgeführtes Ballett für neun Tänzer, die seine Sammlung schließen, gehören nicht



mehr in die Gesellschaft. Feuillets Recueil ist die Brücke, auf der die letzten feineren Gesellschaftstänze der Gattung, die Marcel und Pécour gepflegt hatten, zur Bühne zurückkehren, die ihnen von nun an ihre künstliche Liebe und Förderung zuwendete. Denn die große Zeit des Einzelpaartanzes nahte sich ihrem Ende, und neue Dinge bereiteten sich in der Gesellschaft vor: wieder einmal trat der Volksreigen in die Kultur des Salons, in seinem Kampfe gegen den Einzelpaartanz schmückte er sich zuerst klug und verführerisch mit Namen, die den alten noblen Tänzen zu gleichen schienen, dann aber bildete er im eigenen Schoße den allgemeinen Paartanz, die Allemande, den Walzer aus, und in denselben Jahren, da die letzten Menuetts mit verkümmerten Seitenlinien des Z, mit reduzierten Coupéschritten getanzt wurden, begann dieser seine Weltlaufbahn. Der volksmäßige allgemeine Paartanz löste endgültig den exklusiven Einzelpaartanz ab, dessen klassische Form das Menuett gewesen war. Eine Epoche war geschlossen.

Modernes Menuett

Noch einmal, in unseren Tagen, erinnerte man sich des alten Menuettglanzes. Man rekonstruierte Typen davon, Typen einer erstarrten Figuration, bei Hofe, in der Tanzstunde. Die Menuette, die an modernen Höfen getanzt, in modernen Lehrbüchern beschrieben werden, sind kleine, künstlich einstudierte Theateraufführungen, die selbst in den Überlieferungen des Balletts nur wenig vom Pas de menuet gerettet haben, dem das achtzehnte Jahrhundert seine ganze Liebe zuwendete. Die Z-Figur bleibt allein als charakteristischer Archaismus, die Schritte werden von dem einen in sechs Bewegungen, vom anderen wohl in vier gelehrt, aber nicht in der alten Disposition. Ihre feierlich altertümliche Rhythmisierung ist kein letzter Ausläufer mehr eines noch lebensfähigen Tanzes, sondern ein Theaterspiel wie die aufgefrischten Pavanen der Pariser Oper, das sich aus Stilscherzen und den Übungen zusammensetzt, die die verwickelten, modernen Menuettpas „vor, rechts, links und im Balancé“ empfehlen. Die Willkür in der modernen Wiederaufnahme des Menuetts hat nicht einmal die zivilisierten archaischen Reize, die im Genuß eines wiedereingerichteten Renaissancegartens, einer alten fürstlichen Architektur liegen. Eine bezeichnende Konfusion verwirrt die Apparate. Man arbeitet mit gutklingenden Namen, wie Menuet de la cour, das wir authentisch gar nicht kennen, mit der Musik zu einem Menuet de la reine, das mindestens als drittes seines Namens vom alten Meister Gardel zur Hochzeit Ludwigs XVI. komponiert wurde, und ähnlich mit einer Gavotte, die auf Vestris fils zurückgeht — diese Stücke kehren in den Lehrbüchern wieder, in denen sie als die ehrwürdigen Muster gepriesen und mit einer Choreographie versehen werden, die nur einen



ballettartigen Kunsttanz, keinen beliebten Gesellschaftstanz irgend einer älteren Epoche darstellt. Dazu noch verschieden. Der eine beschreibt die Vestrisgavotte aus dem Manuskript seines Vaters in der einen Façon, der andere aus irgend einer anderen Praxis wieder anders. Alle paar Jahre erscheinen in Paris und Berlin neue angebliche Bearbeitungen ähnlicher alter Tänze. So gewöhnt man sich zuletzt daran, Menuett und Gavotte als Etiketten archaistischer Tänze zu nehmen, man hat vergessen, daß die Gavotte niemals ein regulärer Gesellschaftstanz war und das wirkliche Menuett ganz verschieden aussah von der Maskerade, die vorübergehend heute unter seinem Namen betrieben wird. Es belohnt sich nur dann, unhistorisch zu sein, wenn man neu schafft. Wir aber haben den Schatten des entstellten Menuetts beschworen, weil uns die Angst vor dem Tode des Tanzes überkam. Es liegt nichts daran, diese archaistischen Menuetts, Kaiseringavotten, Gavottequadrillen oder gar Menuettwalzer einer Kritik zu unterwerfen — sie sind die harmlose und oft stillose Sehnsucht einer unrepräsentativen Zeit nach dem großen Kunstwerk des rhythmischen Körpers, das die grands siècles erfüllt hatte.



Wiederkunft des Reigens

Die Geschichte des Tanzes ist wie die der anderen Künste und Wissenschaften keine kürzeste Linie, sondern im Maß der Springprozessionen und Branles disponiert: fünf Schritte vor, drei zurück. Man wird realistischer, aber nur auf Kosten zeitweiliger Idealisierung. Man greift zur Volksüberlieferung zurück, aber nur, um sich von ihr zu entfernen. Vom Volke gingen die ersten Reigen aus, die sich in der Pa-



vane und Courante idealisierten. Vom Volke gingen gegen diese wiederum die Branles aus, die sich im Menuett und Passepied idealisierten. Vom Volke gingen drittens wieder gegen diese die Contres aus, die sich im modernen Walzer idealisierten. Immer etwas realistischer, je weiter die Kultur vorrückt, je tiefer man ins Leben schöpft, geht diese Linie in der Spirale aller Kunstgeschichte. Sie geht auch den geographischen Weg aller Kunst: die fruchtbaren Reigen des fünfzehnten Jahrhunderts sind italienisch, die des siebzehnten französisch, die des achtzehnten, die nördlichsten, englisch. Der Prozeß ist derselbe, das Resultat nur im Stil und Kostüm verschieden.

Jetzt um 1700 war man wieder einmal durstig nach dem Volke. Gegenüber dem Einzelpaartanz brauchte man wieder fröhliche Geselligkeit, Spiel, ländliche Luft. Courante und Menuett waren und blieben gut zur Repräsentation, aber Repräsentation ermüdet und isoliert, man will nicht zusehen und bewundern, nicht Tanzordnungen stilisieren, man will tanzen, im Tanze wechseln, im Tanze wetteifern, gleichzeitig, alle zusammen. Und während noch der Hofball nach alter Sitte mit einem Branle beginnt, der der zeremonielle Rest der vorigen Volkstanzepoche ist, setzen sich hinten, in der Stunde der Fidelität, schon wieder neue Volkstänze an, die sich sofort wieder stilisieren, sofort wieder in den Einflußkreis des Hofes aufnehmen lassen. Man hatte ja die Wahl noch nicht schwer. Volkstänze lebten in jedem Bezirk jedes Landes fünfzig. Tausende von Namen standen zur Verfügung für diese ewig gleichen und fundamentalen Ronden und Farandolen und Hochzeitsspiele und Dreher und pantomimischen Tänze, die über die Erde in verwandten Formen verbreitet waren wie Urornamente. Tausend Lieder hatte man als Texte, die in Italien und Deutschland, Frankreich und England mit onomatopoetischen Ringelreihrefrains das alte Thema variierten: komm und küsse mich. Motive des Damenwechsels, der Armtouren, Drohgebärden, Händeklatschen, Fußschlagen waren die üblichen Requisiten der Volkstänze; man sah sich um, man suchte aus, man hatte jetzt nur allzu laute Juchzer des Tanzes, Hochschwingen der Frau zu vermeiden, um ganz gesellschaftlich zu sein. Wenn man heute in französischen Sammlungen für Kinderbälle blättert, hat man die letzten Nachklänge von den Volksweisen, die dem Contre zugrunde gelegt wurden. Da ist Menace als Tanz mit Drohgebärden, da ist Carillon als Hände- und Fußschlagtanz, da ist auch der unvermeidliche, uralte, internationale, immer wieder neuinszenierte „Großvater“ mit changement des dames. Künstlich versuchen wir heute die Dekadenz des Volkstanzes aufzuhalten, indem wir hin und wieder nach dem Muster des schwedischen Vereins „Philochorus“



einen alten Gebärden- und Figurenreigen der festlichen Gesellschaft aufzureden uns die Mühe geben. Aber es bleibt nur bezeichnend für unsere Zeit, daß wir auf antiquarischem Wege und ohne sichtlichen Erfolg eine Auffrischung hoffen, die zum letzenmal auf natürliche Art und mit europäischer Wirkung vor zweihundert Jahren in Paris eingetreten ist.

Englische Tänze

In England, Frankreich, Deutschland, etwas später in Italien und Spanien liest man zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in den Tanz- und Anstandsschriften von der neuen Mode der allgemeinen Contres, country-dances, „englische Tänze" gewöhnlich genannt. Die Leute alten Schlages, wie Bonnet in Paris, Taubert in Leipzig, stellen sich noch etwas abwartend, ja ablehnend zu der Gattung. Sie wissen mehr von den Namen, als von der wirklichen Ausführung. Feuillet aber und seine Nachfolger poussieren den Contre so bewußt, daß erst durch diese Pariser Gruppe der neue Tanz zu einer Weltangelegenheit wird. „Country dance" wird zum „Contre dance", indem man das eine Charakteristikum, die Ländlichkeit, mißverständlich und doch passend durch das andere, das Gegeneinander, ersetzt. Auch hier ist ein Datum des Beginns nicht anzugeben. Wieder wirkt die Bühne unterstützend, wieder gibt der Hof das Signal zur gesellschaftlichen Pflicht. Die einen erzählen, daß die englischen Tänze durch einen englischen Tanzlehrer nach Paris gekommen wären; Feuillet meint, die Engländer seien Erfinder, aber die Madame Dauphine, Victoire de Bavière, hätte sie in Paris eingeführt, und Dezais bestätigt das. In jedem Falle assimilierte schnell jedes Land, jede Provinz, bis nach Neapel hin, ihre eigenen üblichen Volkstänze mit der englischen Form, und auch in Deutschland nannte man alle die beliebten Gesellschaftsspieltänze, den Schieß-, Lager-, Nonnen-, Jalousie-, Großvater-, Wink-, Licht-, Hahn-, Reverenztanz, in ihrer bunten Mischung von Pantomime und Reigen ganz allgemein englische Tänze.

Zwei Methoden

Es ist nun interessant zu beobachten, wie wenig man damals trotz dieser demokratischen Form geneigt und befähigt war, eine vollkommene Koordination der Gesellschaft durchzuführen. Das höfische Blut beruhigt sich nicht so schnell. Man entlehnt die Motive dem Volkstanz, aber man frisiert die Tanzgebilde in Schäfermanier. Wie Schäferspiele und Schäferpoesien sich zum Bauerntum verhalten, so stilisiert der Contre eine Schäfergattung des Tanzes, die ländliche Freiheit. Man wird nicht Volk, man spielt es nur. Die feste Form der tanzenden Gruppe, das Anzeichen des alten höfischen Tanzes, wird nicht aufgegeben, nur erweitert. Und zwar bilden sich gleich von Anfang an dafür zwei Methoden. Die erste ist die sogenannte englische, in Italien auch indeterminata genannt. Es stellen sich alle in Reihen auf, aber der eigentliche Tanz spielt nur



zwischen bestimmten Gruppen, die sich schiebend weiter bewegen, um der Reihe nach alle Teilnehmer zu beschäftigen. Die Figur umfaßt beispielsweise drei Paare, dann rückt bei der ersten Wiederholung Paar 1 an 2. Stelle, dann an 3., so daß das 4. und 5. Paar mit ihm tanzen; sobald es an die 4. Stelle rückt und 4, 5, 6 miteinander tanzen, fangen wieder die nunmehrigen Paare 1, 2, 3 untereinander an. An vorletzter Stelle hört dann das ursprüngliche erste Paar auf. Sonach sind immer einige unbeschäftigt, aber stehen wenigstens in Reihe da, und der Tanz selbst schiebt sich staffelförmig durch die Gesellschaft. In dem Warten liegt noch etwas von der alten Zuschauerfreude. Bei dieser „englischen" Form werden immerhin alle zum Tanz gerufen, und die Paarzahl ist wirklich ganz beliebig. Bei der „französischen" Form aber, auch „Cotillon" damals genannt, in Italien determinata, vermeidet man sogar die beliebige Anzahl und schreibt für jeden Contre eine feste Paarstärke mit festen Wegen vor, gewöhnlich vier Paare. Solche Gruppen von vier Paaren können dann allerdings beliebig viel nebeneinander tanzen. Die vier Paare stehen meist im Quadrat, es ist die Urform der Quadrille. Die englische Form hatte den Vorzug allgemeiner Beteiligung, den Nachteil endloser Wiederholung, in der französischen Form war die Musik knapper zu fassen, aber das Rechenexempel der Division fester Gruppen in die ganze Gesellschaft brauchte nicht immer zu stimmen.

Englisches

Die alten englischen Contres, die uns zu Hunderten in den dancingmasters aufgezeichnet sind, haben einfache hübsche Volksmelodien und ganz schlichte und leicht verständliche Touren zwischen den Paaren, den Herren, den Damen, mit den nötigen Soli, eine Tanzform, die wir ja heute noch in unseren wenigen Contres prinzipiell erhalten haben. Als ob sich die Welt vorher niemals mit feierlichen Couranten, Menuettverzierungen und figurierten Amateurtänzen Kopf und Beine zerbrochen hätte, spielt sich hier in naivster Disposition von Grußmotiven, Vorgehen, Rückgehen, Handgeben, Kreismachen, Damenwechseln die Unterhaltung der tanzenden Paare ab. Longways for as many as will, beliebig lange Reihe ist gestattet, die Tour selbst umfaßt in der Schiebetechnik immer zwei oder drei Paare, französische Cotillons sind eine Ausnahme. Der Takt geht in allen nur möglichen Arten, die Wiederholungen sind genau angegeben, allerlei nationale Färbungen zur Variierung des Spiels sind beliebt. Da gibt es einen englischen Tanz Fandango, in dem Forte und Piano wirksam abwechselt, einen Russian dance mit slawischem Kolorit, unzählige Volkslieder, Namen nach Personen, nach Liedern, einen German doctor oder einen Do you know Jack Adams (Prototyp des „Kleinen Kohn"), die School for Lovers und wunderbarerweise auch die



Ruggiera, den bekannten italienischen Volkstanz. Unter den old round dances figurieren alle die oft genannten internationalen Spieltänze, ob sie John Sanderson oder Kissentanz heißen oder irgendein ländliches Motiv der Ernte, des Handwerks pantomimisch verarbeiten, wobei der alte übliche Gesang nicht fehlen soll.

Französisches

In Frankreich gewinnt der Contre sofort einen Amateurcharakter, man nimmt diese graziösen Touren wie ein Stück Theater, man etikettiert sie hübsch und läßt die jährliche Mode ihre Formen wandeln. Es waren ja nun unzählige Möglichkeiten gegeben, zwischen den Contrepaaren Figuren zu zeichnen und verschiedene Touren in einem Tanz zusammenzustellen, eine Permutation, die sich nie zu erschöpfen schien. Die Takte standen zur Wahl, die Melodie mußte volksmäßig sein, die Schritte verlangten keine Virtuosität mehr, die Wege konnten scherzhaft sich drehen, Gebärden des Drohens, Stirnfassens, Hände- und Fußschlagens waren die mimischen Verzierungen — man stampfte eine Legion von Contres aus dem Boden. Menuetts und Bourrées werden ihrer Einzelpaarnoblesse entkleidet und zu Contres umgestaltet, sie treffen sich mit Geschlechtertiteln und alten Reigennamen auf demselben Parkett. Man schlage Feuillets Contretanzbuch von 1706 auf: Bonne Amitié, Jalousie, Bergère, Pistolet, Manches vertes, Excuse me, Prince George, Galeries d'Amour, Buffecotte, Carillon d'Oxfort, Podain, Tourbillon d'Amour, Jeanne qui saute, Coquette, Vienne, Menuet de la Reine, Bourrée de Basque, Bacchante, Pantomime, Gasconne, Fée, Epiphanie, Fanatique, Chasse mit einem Spießrutenmotiv und der Rundjagd einzelner Paare, Chaine mit dem Kreuzlaufen von vier Paaren und der ritornellartigen Wiederkehr einer Kettenfigur: das ist ein Ragout des Zeitgeschmacks, ein bißchen Ballett, ein bißchen England, etwas alter Hoftanz, etwas Volkslied, ein wenig Geographie mit Liebe und darüber die Sauce des Dilettantismus. Die von Feuillet gezeichneten Touren selbst sind einfach und ausdrucksvoll, trotz des großen äußerlichen Gebärdenapparates. Sie sind kleine rhythmische Bilder von Gesellschaftsgalanterien und kindlicher Spielfreude. Man tanzt fortrückend oder ausnahmsweise auch mit wachsender Paarzahl. Die französische feste Form des Cotillons ist nicht für Paris bindend.

So setzten sich die Contres fort. Nach Feuillet publiziert Dezais neue, von Pariser Meistern, oder anonyme, die er aus England bezog. Ha voyez donc, Milord Biron, la Folie d'Isac, Marche de Teketi und die gewohnten französischen Namen. Die Touren gehen höchstens zwischen zwei Paaren.

Zahllos kommen jetzt die Contreheftchen auf den Markt. Außer den schönen und beliebten von Delacuisse noch viele andere, wie sie



heute immer wieder in unserem Antiquarbestand auftauchen, fliegende Blätter zu vier Sous mit Noten, Figuren, auch mal einem netten Gedicht. Jetzt siegen die festen Kotillons zu vier Paaren, in denen sich der Contre von neuem stilisiert, und zierlich sind auf diesen gestochenen Blättern die Figürchen als Herr und Frau Arlequin, Polichinelle und Gigogne, Pierrot und Pierrette, Paysan und Paysanne eingetragen. Delacuisse gibt sogar gern einen kleinen Catalogue raisonné seiner Tänze bei, in denen er erste Aufführung und Herkunft bestimmt. Weit und breit arbeitet man mit. Bald arrangiert ein anonymer edler Herr auf einem Fest einen neuen Contre, bald wird er als Einlage auf dem Theater probiert, Herr Robert, Tanzmeister in Orleans, sendet einen dritten, zu dem seine Tochter die Musik schrieb, Monsieur Dubois ist einer der beliebtesten Verfasser, und man rühmt sich seiner Beiträge sehr. Schäferstimmung streicht durch die Tänze, ein Auflehnen gegen die Zeremonie, ein Spielen mit den Tugenden des Landes, wie es in dem Tanzgedicht la Jolie d'Orléans gefaßt ist:

J'ai vu des dames d'un haut rang,
Ce n'est rien près de Sylvie —
En corset rouge, en jupon blanc,
Ah, grands dieux! qu'elle est jolie!
Chez les Duchesses c'est la parure
Qui forme souvent leurs attraits,
Mais dans nos forêts
Les appas sont vrais:
C'est l'ouvrage de la nature.
J'ai vu des dames etc.

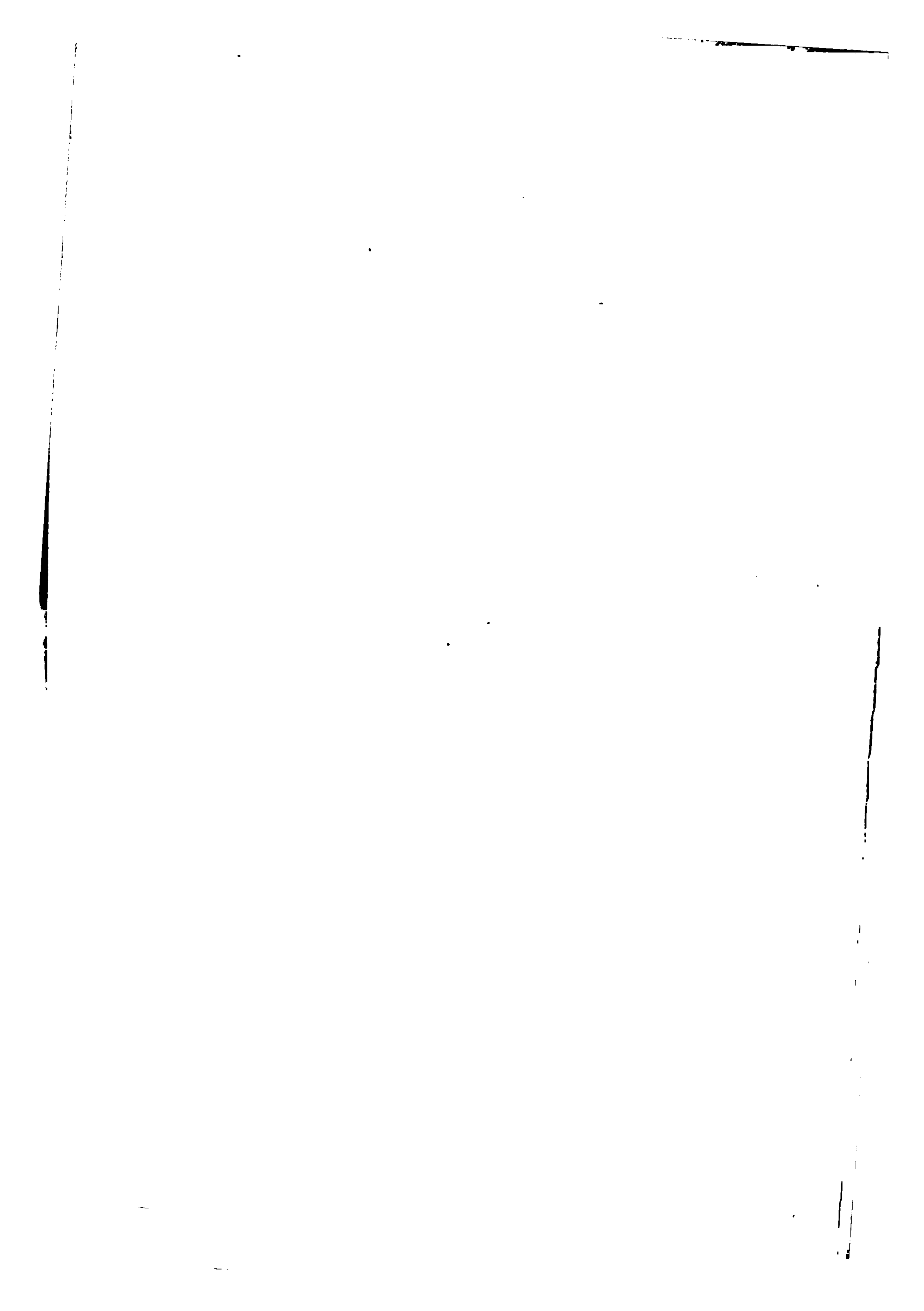
Die Ronde beginnt diese ländlich kokettierenden Tänze, die Tour de main schließt sie. Nicht zu verwickelt, für Gedächtnis und Ausführung, ziehen sich die Figuren. Wie hübsch klingt die Bourréemelodie der Fontaine, die von Mr. H. auf dem Opernball vom 17. Januar 1762 getanzt und dann hier als Contre verbreitet wurde. La Griel ist als Contre ein Monument für den Portier des Parkes von St. Cloud, wo sie zuerst getanzt wurde, um dann seinen Namen in die Welt zu tragen, wie ein anderer Tanz nach dem Portier Lefranc vom Bois de Boulogne genannt wurde. Die Amusements de Clichy bezieht man von einem Ballett der Comédie française. Wie Pièces de clavecin titulieren sich les absences, l'intime, la victorieuse, les quatres cousines, la Fleury ou Amusements de Nancy, Etiketten, unter denen man mit dem leichten Assoziationssinn jener Zeit ebenso spielend, wie singend, wie tanzend schöne Personen und Landschaften verehrte. Fest ist Erinnerung. Wie die Feuerwerke ein Erinnerungsbild der Liebhabereien und Ereignisse geben,



CORNELIS DUSART: TANZENDES PAAR SCHABKUNSTBLATT



MENZEL: BALLEINDRÜCKE
ZEICHNUNG IN DER NATIONALGALERIE





so liegt in der Folge der Tanznamen die Sanktion wichtiger politischer Ereignisse, neuer Bauten, friedlicher Kongresse. Les delices de la paix, la bonne année, la société, la nouvelle société, les Boulevards, la nouvelle cascade de St. Cloud, Hessoise, Moscovite, la Marseillaise, Echos de Passy, Arcades, Mœurs de temps, la Francfort, fêtes de Vincennes, die Strasbourgeoise, die erste der Allemanden in Paris — das ist eine tanzende Geschichte der Zeiten von Louis XIV. und XV. La Carel, la nouvelle Gardel sind Komplimente an Tanzlehrer, in la Ruggieri lebt noch immer die Erinnerung an jenen beliebten Tanz italienischer Renaissance, Gigue angloise, les Passes-Passes, la Folie übertragen Tanznamen absterbender Typen auf den neuen demokratischen Contre. La Langedocienne geht über die Quadrille hinaus zu einem Ballett von neun Personen. Einzelcontres finden sich zu Suiten zusammen, wie le Bourgeois, die Komposition des Deshayes zum fünften Akt des Bourgeois gentilhomme, aus drei Figurengruppen besteht: Bourgeois, l'Inconstance, Bataillon quarré — oder wie ein sehr beliebtes dieser „Potpourris", die die Form unserer mehrfigurigen Contres geschaffen haben, als les quatres Anglaises sich zusammensetzt aus der Nouvelle Anglaise, der Strasbourgeoise, Therese und Coaslin, die Mode aller Bälle des Jahres 1765.

Und sonst

Die Contres gehen über die Lande und vermischen sich mit nationalen Erinnerungen. Die Italiener übernehmen die Inglese, Svezzese, Tarascone und fügen die Tarantella, Furlana und die Boscareccitänze hinzu, die die Bifolchi in ihren Wäldern bei Neapel tanzen. Sie lieben die Regina als schnellen Contre zum Festschluß zu wiederholen, wie ihre Lehrer überhaupt nicht für das landesübliche Extemporieren, sondern für die festen französischen Kotillons sind, die man in der Wiederholung, reiterati, veduti e riveduti erst wahrhaft genieße. Dem Italiener steckt der Ballettvirtuose auch hier in den Gliedern. Die Verwendbarkeit der Contreform für die Bühne reizt ihn. Und dieselbe Brücke vom Amateurtanz zum Ballett, die in den alten figurierten Pécourschen Stücken gebaut wurde, wird hier wieder vom mehrpaarigen Contre fester Form hinübergeschlagen. Magri erfindet neue Varianten in der Reihenaufstellung, und ausgehend von einem einpaarigen Contre, dem er den alten Namen Amabile gibt, entwickelt er seine Kompositionen in wirksamen Wegzeichnungen höchsten Ballettstils über 2, 3, 4, 6, 8 bis zu 16 Paaren und 34 Figuren.

Wieder anders tritt das theatralische Element in den spanischen Contres hervor. Pantomimisch wurde auf diesem heißen Boden immer getanzt. Und unerschöpflich waren die Formen. Don Preciso, der Tanzlehrer, zählt als ältere spanische Tänze die Folia, Zarabanda, Pa-



vana, Entramoro, Cumbé, Pelicane, Canario, Cerengue, Birana, Seguidillas, Manchegas, Boleras auf. Wir kennen noch mehr: der Polo, der Fandango, die Jota, die Cachucha, alles sind Liedgesänge im internationalen Stil der Liebeswerbung, aber alle sind leidenschaftlich und gebärdenreich, ehe sie den spanischen Boden verlassen, um in die Renaissance einzugehen, oder auf dem Theater zu amüsieren. Die Steigerung des Rhythmus bis zur Raserei, von retardierenden musikalischen Intermezzi unterbrochen, ist ihr Charakter. Der Contre kommt über die Pyrenäen, und man vergißt das spanische mimische Talent nicht, das hier vielleicht die größte natürliche Beweglichkeit im Körper gezüchtet hatte. Der Spanier unterschied noch schärfer als andere Nationen die Danzas von den Bayles, die Tieftänze von den Hochtänzen. Vielleicht niemals hat sich ein Körper biegsamer geschlungen als im Bayle spanischer Zucht. Füße, Schenkel, Hüften, Arme, Hals und Augen sind Instrumente eines einzigen Ausdrucksimpulses, einer unbegrenzten Sinnlichkeit. Den Blick als Tanzgebärde schreiben nur spanische Meister so ausführlich vor. Sie hätten eine Methode des Blicks bilden können, wie die Franzosen die des Port de bras. Sie verstehen nur pantomimisch. Ihre Contrefiguren heißen Peitsche, Schnecke, Betrug, Mühle, Pastete, Bogen, Flügel, Degen, Knoten und so fort nach symbolischen Beziehungen, deren Auslegung ihnen Vergnügen macht. Und jeder Tanz muß sein argomento haben. Wie ein Ballett komponiert Herr Preciso aus obigen Touren in mehreren Teilen seine Contres, die nicht bloß das Etikett „Der Centaur", „Delicias de Baco," „Hermaphrodit" tragen, sondern diese Dinge, so leibhaftig es geht, darstellen.



Contrefiguren

Die Figuren des Contre waren zwar sehr abwechslungsreich, aber mußten schließlich doch zu bestimmten Typen führen, die man methodisch benannte. Und das war eine sehr kleine Anzahl. Das einfache Platzwechseln als Passe, alle Arten Gegeneinander als Enchainement, die Grande chaine in der bekannten Art mit abwechselnden Händen, ganz oder halb herum, die Petites



chaines zwischen vier Personen (Damen in der Mitte geben sich erst die Rechte, dann ihre Linke nach außen, darauf umgekehrt, sowohl vis-à-vis als à côté), als Demi chaine bloß Hinübergehen in vier Takten, als ganze Kette in acht Takten mit Zurückgehen, dann Carré de Mahoni, in dem alle Tänzer um ihren Partner herum einen quadratischen Gang hin und zurück machen, die Courses en ronde, wenn die promenierenden Paare die Damen innen lassen, en carré, wenn die Paare zusammen die Quadratlinien abmarschieren, ganze, halbe oder viertel Tour, die allgemeine Ronde als Reigen, La Main als Handgebetour, die Moulinetvarianten, die Poussettes als Vor- und Rückschieben und die Armverschränkungen als Allemandentouren, die Chassés simples als seitliches Hinübergehen (croisé, wenn's beide gegeneinander machen), dessus et dessous hin und zurück — das sind die Haupttypen der Contrefiguren im achtzehnten Jahrhundert. In Deutschland sind die ganzen und halben Achten, die Kreuze, die Kreuzachten als recht bürgerliche Wegweiser für das Amüsement dieser Tänze beliebt, und die Termini wechseln nach Lokalsitte. Bei Fricke gibt es ein Charmé als Zurück und wieder Vorgehen mit Drehung, ein Coin à coin, ein Tourbillon als mehrmaliges Herumführen der Dame auf der Stelle. Hin und wieder trifft man auf eine promenadenfömige Chaine à la chat, ein karreeartiges Cerceau, ein Chassé à la Marquise (Paar mit Paar) und auch schon die Chaine anglaise mit Platzwechsel.

Eine interessante Phase des späteren Contre ist uns durch ein hübsch ausgestattetes Büchlein des Engländers Wilson erhalten, das als Analysis of Country dancing mir in dritter Auflage von 1811 vorlag. Wie man es im achtzehnten Jahrhundert mehrfach tat, zeichnet der Autor zunächst sämtliche möglichen Figuren zwischen drei Paaren auf, sehr splendid übrigens, mit Farben; die Herren stehen in einer Reihe, die Damen in der anderen; und zuletzt gibt er eine mathematische Tabelle zur Zusammensetzung beliebiger Contres aus verschiedenen kurzen und langen Figuren, die alle nach drei Typen eingeteilt sind: Figuren, die zurück zum Platz, solche, die zum Zentrum, solche, die vorwärts bringen. Die vom Autor angeführten Figuren bestehen aus gewohnten, landesüblichen und aus eigens erfundenen. Zu jenen gehören eine sogenannte Allemande, mit Kreispromenaden, ein Triumph, ein Marsch und auch der geschätzte Sir Roger of Coverley, der als große Schlußfigur zwischen neun Paaren durchgezeichnet wird. Die eigenen Erfindungen nennt er nach beliebter Manier Kreuz oder Ecke oder Schnecke, Irrgang, Labyrinth, Doppeldreieck, vor allem aber ordnet er sie in die Reels, die Garnhaspeltänze, ein, die eine hervorragende lokale Bedeutung hatten.



Contreschritte

Welche Schritte machte man? Die Wissenschaft davon war nicht mehr groß, man überließ die schönen Namen dem Ballett, lernte eine kleine, beschränkte Auswahl und vergaß die auch noch. Immerhin lag ein rhythmisches Gefühl darin, daß man wichtige Wendestellen der Figuren, Ecken des Karrees mit kleinen Sprüngen verzierte, und über die Namen Sissonne, Brisé, Rigaudon können wir die Vereinfachung dieses Motivs heute noch verfolgen. Schon bei Taubert ist der Rigaudonsprung ein: springen, öffnen, andern öffnen ohne springen, nochmals beide springen. Springt man den Rigaudon gekreuzt, wie es Compan in seinem Tanzlexikon als provençalisch angab, so erhält man eine Art umgekehrten Sissonne. Was Magri als Brisé anführt, ist die erste Hälfte vom Rigaudon. Es ist in jedem Falle ein markiertes Platzbetonen von ganz anderer Lebhaftigkeit, als es die altitalienische Kontinenz gewesen war.

Der gebildete Contretänzer wandte diesen beliebten Rigaudon bei allen größeren Zäsuren an, es war der Rest der Kadenz, deren Theorie einst die Tanzgelehrten so aufgeregt hatte. Noch immer galt die Pariser Schule darin als maßgebend, und selbst Gallini in seinen Critical observations von 1771, der 44 Kotillons mit französischen Namen publiziert, kennt keinen anderen Rigaudonsprung: geschlossen beugen, springen auf Rechten, Linken anschließen, Rechten heben und wieder gestreckt anschließen, beugen, auf beide springen und in geschlossene Stellung fallen.

Das war das Platzmarkieren. Die Bewegung selbst ging bedeutend einfacher vonstatten, auch hierin hatte man eine Art internationaler Verständigung gefunden. Vorwärts, rückwärts, im Kreise tanzte man in einem Hüpfschritt, springen und anschließen, der alte contretemps mit seinem assemblé, den man jetzt gewöhnlich Pas de Gavotte nannte (so werden die alten Namen herumgeworfen). Seitlich dagegen bewegte man sich chassierend. Das Balancé hatte seine eigene, gleitende Bewegung. Der Bourréeschritt erhält sich zunächst zögernd als Variante für den Gavottepas, um dann in den polnischen Tänzen zu neuem Ruhme zu erwachen. Englische und schottische Schritte ähnlicher Form tauchen dazwischen auf. Das Material für die späteren Rundtanzpas findet sich noch ungeordnet zusammen. Eine liebliche Erinnerung sind die Pas tricotés à la Provençale, die Fußtriller der Epoche Henri IV., die in der „Therese", dem dritten Stücke der Nouvelle Anglaise, sich in den Contre hinübererben wie die orientalischen Hüftenbewegungen in den spanischen Tanz oder die Niggerstöße der Beine über



die Gige, Hornpipe und den Cakewalk in die amerikanische Gesellschaft.





Der Contre verfällt ungefähr hundert Jahre nach seiner Aufnahme der Erstarrung. Anglaise, Ecossaise, Française sind einige Typen der späteren Zeit. Das Potpourri, die Vereinigung mehrerer Touren, wird Modesache. Noch bei Blasis, dem berühmten Tanzschriftsteller aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, gibt es Versuche zu neuen imitatorischen Figuren: l'aurore, la solâtre, le calife, les bacchantes, la coquette, la jalouse. Sie haben so wenig Bestand wie die übrigen Neubildungen letzter Zeit, die verschiedenen amerikanischen Quadrillen mit Figuren, wie „Nationalfest in Washington", „Negersang", „Mississippiserenade", „Der 4. Juli" oder die Imperialquadrille, die die Pariser Tanzprofessoren erfanden, der Contre Swedich, den die Herzogin von Uzès einführte, die Taglioniquadrille, die für jede Figur einen anderen Tanzschritt hatte, die archaistische Quadrille de Régent und so fort. Viele hübsche Ideen gingen gerade hierbei unter, man liebte die Anstrengung nicht mehr und hielt an einer einzigen berühmten Suite fest, die mit geringen Änderungen (so fehlt unsere Tour de main in Paris Mitte des Jahrhunderts) fast drei Menschenalter lang durch die gute Disposition ihrer Figuren sich bewährte: unsere Quadrille française. Der Name Quadrille für Vierpaartanz war einst schon von Magny für eine seiner Kompositionen verwendet worden, in der er wie paradigmatisch sämtliche damalige Contreschritte vorbrachte. Wir schreiten heute kaum noch, wir schlürfen bestenfalls, meist gehen wir, bis die allgemeine Konfusion uns auch daran hindert. Unsere Française ist ein Potpourri der bekannten fünf Figuren Pantalon, Eté, Poule, Pastourelle und Finale, in denen der Titulargeschmack des achtzehnten Jahrhunderts noch erhalten ist. Ihre Steigerung ist nett, verständlich, volkstümlich. Der Pantalon, eine kleine Historie in Ketten- und Tour de main-Motiven wird auf die Einführung der langen Hose 1830 statt der kurzen Culotte datiert. Der Eté, dessen endgültige Komposition auf Herrn Vincent genau wie der Pantalon zurückgeführt wird, hat statt der Kette als Charakteristikum das Avant-deux. Auch für die Poule, als Contrefigur eine Multiplikation von „Hose" und „Sommer", wird dieser selbe Vincent verantwortlich gemacht. Die Pastourelle, anderer Herkunft (diese Autoren sind wohl alle von homerischer Mythenhaftigkeit), bringt

Moderne Contres



ein neues Motiv hinzu: das En avant trois und die Ronde. Sie wurde früher auch durch eine ähnliche Tour, La Trenitz, ersetzt oder mit ihr vereinigt, die, wie la Carel, la Gardel, nach einem Tänzer benannt war. Der übrigbleibende Solist durfte in la Trenitz seine Künste besonderer Art zeigen. In Norddeutschland hat sich der alte Contre des Graces als Damensolo dieses Typus erhalten. Das Finale endlich ist nach lokalen Liebhabereien verschieden, man macht die Boulangère mit allgemeinen Ronden, die mühlenartig von einzelnen Paardrehungen unterbrochen werden, oder man wiederholt törichterweise den Eté, von chassé-croisé-Touren oder allgemeinen En avants ritornellartig umrahmt, oder man arrangiert die sogenannte Saint-Simonienne (sozialistischer Titel!) mit ihren En avants und Chaines und Changements des dames im Galoppschritt oder wählt Moulinets oder die Corbeille, eine der beliebtesten Contretouren älterer Zeit mit ihren allgemeinen und den entgegengesetzt laufenden Ronden der Herren und Damen, die von Tours de mains geteilt sind. Diese Française ist für zwei Paare fest geschrieben, die in der Reihe, da wir Staffeltänze nicht mehr kennen, gleichzeitig arbeiten. Wird sie von je vier Paaren im Karree getanzt, so erhält man die Form des alten Pariser Kotillons. Die Wiederholungen der Musik, die im Takte angenehm wechselt, haben sich danach zu richten.

Das letzte Aufleuchten waren die Lanciers, die in den Pariser Tanzbüchern um 1850 schon erscheinen und in den sechziger Jahren als Zeremonientanz, als Quadrille à la cour des second Empire eine Verbreitung fanden wie kein Contre außer der Française. Die Lanciers, nur als Vierpaartanz ausführbar, entwickeln in ihren fünf Touren Dorset, Victoria, Moulinet, Visites und Lanciers (die Namen variieren häufig) eine organische Rhythmik vom Einzelpaar zur Gesellschaft, die die bürgerlichen Figuren der Française weit hinter sich läßt. Mit Reverenzen reichlich ausgestattet, pantomimisch begründet und reliefiert, halb Causerie, halb Zeremoniell, in einer deutlichen Steigerung von zierlichen Rendezvous zum ballettmäßigen Gesellschaftsspiel, in natürlicher Folge aller nur brauchbaren ausdrucksvollen Versbildungen stilisierter Körper vom avant deux und tour de main über die traversés, moulinets, visites, rondes zur großen Chaine und Evolution und Promenade, steht diese Quadrille in unserer Zeit wie ein wohleingerichtetes Museum aller der Amüsements und Galanterien, die den alten grazilen Contre beleben. Aber eben ein Museum.

In Paris hält sich die bürgerliche Française etwas beharrlicher als nationaler Tanz, sonst werden die Contrebedürfnisse heute vollkommen gedeckt durch die unerträgliche Ausdehnung jener stundenlangen Ge-



sellschaftsspiele, die wir mit dem alten Quadrillenwort Kotillon uns zu benennen gewöhnt haben. In den Tanzbüchern des neunzehnten Jahrhunderts wächst ihre Liste zusehends. Selbst der feinsinnige Cellarius gibt dreiundachtzig Beispiele. In Hunderten von Formen beweisen sie den Übergang alter rhythmischer Unterhaltungen zur Pfändertechnik. Man rettet sich heute durch sie das letzte Zusammensein, nachdem man zu Beginn in der üblichen Polonaise sich noch dunkel der alten Branles erinnert hat, die sich hier mit Exerziermotiven mischen. Wann ist diese Polonaise mit ihrem charakteristischen Dreivierteltrhythmus als Marsch aufgetreten? Böhme findet sie musikalisch zuerst in Sachsen und denkt an die Kulturmischungen unter August dem Starken. Vielleicht kann als Bestätigung dienen, daß ich sie als Marschtanz von Paaren gleichfalls zuerst in Sachsen fand, in Charles Paulis Elements de la danse, die in Leipzig 1756 erschienen.



Allemande

Jetzt komme ich zu den Mischformen des Contre. Der Contre ist ein aufnahmefähiger Rahmen für allerlei Einzelgebilde, Paarschritte, Paarverschränkungen, die ein eigenes Leben führen und fortführen können. Es gibt Contres, in denen die Ronde sich zu einem Ballett entfaltet, aber auch solche, in denen die Tour de main sich zum Rundtanz umbildet. Das Material wird selbständig und setzt neue Formen an.

Zwei solcher interessanter Mischbildungen sind in den letzten Jahrhunderten besonders auffallend hervorgetreten: im achtzehnten die Allemande, im neunzehnten die Mazurka. Deutsche und slawische Einflüsse gehen in den englisch-französischen Strom hinüber und färben die Mode.

Zunächst die Allemande. Eine altfranzösische Allemande bei Arbeau ist ein binärer Schreittanz, meist in Doppelschritten, ohne jede Paarisolierung, ein Branle, der nach einer Gegend genannt wird wie zahllose andere. Bei Pécour hundert Jahre später ist Allemande ein $^6/_8$ Tanz,



der in schnellem, figurierten Bourréeschritt absolviert wird, so weit es Magny überliefert. Rameau aber bringt eine andere Pécoursche Allemande im gewohnten marschmäßigen $^4/_4$, ebenfalls in figuriertem Bourrée getanzt und mit Armverschränkungen von Herr und Dame, die die Hände auf den Rücken legen, wenn sie wieder allein tanzen. Rameau hat noch kein choreographisches Zeichen für diese Tour, er zeichnet also die Tänzer an den Rand. Das ist der Anfang. Die Armverschränkungen bringen das Paar in einen Gruppenzusammenhang, wie er noch nicht da war. Es gefällt, die Gruppen so herauszuheben. Man kann die Arme vorn kreuzen, hinten kreuzen, halb vor, halb hinter, den alten, beliebten Bogendurchgang machen und so die Kreuzungen ineinander überführen wie längst durch Pirouetten die gekreuzten Füße. Diese Form gewöhnt man sich um die Mitte des Jahrhunderts Allemande zu nennen. Sie nimmt in den Recueils der Contres rapide zu. Die Choreographie dafür wird immer deutlicher ausgebildet. Man glaubt, daß durch den langjährigen Aufenthalt der Truppen in Deutschland diese Form in die französische Mode gelangt sei. In der Tat sind die Dreher mit Armverschränkungen auf süddeutschem Boden eine nationale Eigentümlichkeit. Der Rundtanz mit seinen Schikanen ist hier zu Hause, so wie er einst auch in der Volte der Provence zu Hause gewesen und sogar an den Hof gekommen und über Paris wieder nach Deutschland exportiert worden war. Die Volte war vergessen. Neu und originell wirkten die alemannischen Dorftänze, das Drehen von Paaren, ein gleichzeitiges Drehen vieler Paare mit den Armtouren. Armtouren, Dreher, Bogenpirouetten — alles war schon dagewesen, aber in dieser Verknüpfung reizte es wie eine Entdeckung der Sinne. Man führte es als Tour in den Contre ein, und es hatte rasenden Erfolg. Um die sogenannte erste Allemande in Paris, die Straßbourgeoise, entbrannte sofort ein Autorenstreit im „Mercure". Sobald in Paris eine Erfindung literarisch diskutiert wird, hat sie ihr Publikum. Die Allemandenform mit einem bestimmten bourréeartigen Schritt wird auf sämtliche Arten Contre übertragen. In der Contresammlung des Delacuisse gibt es nicht bloß die gewohnten reinen Allemanden für vier Paare, da taucht auch eine Tiroloise in $^2/_4$ auf, eine Alsacienne, wo sich Herren und Damen die Hand auf die Schulter legen, sogar les Plaisirs Grecs für nur drei Paare wird als Allemande getanzt, und in einer Allemande, die aus der berühmten Rousseauschen Oper Devin de village gezogen ist, macht ein Paar als Figur 10 einen zwanzig Takte langen pas de deux, den die anderen sich ruhig ansehen. Das ist stilgeschichtlich wichtig. Mitten im Contre, der einer demokratischen Neigung seine Entstehung verdankt, kehrt der Blick sehnsüchtig zur



ANTOINE WATTEAU: KINDERTANZ — NEUES PALAIS POTSDAM



JOHANN M. HERMANN: DER BOLERO
AUS DEN „BALS DE L'OPÉRA À PARIS“
KOLORIERTE LITHOGRAPHIE VON 1834



Schönheit des tanzenden Einzelpaares zurück. Die Allemande isoliert das Paar, und dunkel regen sich die Anfänge zu jenem Paartanz, der Einzelpaartanz und dennoch demokratisch-allgemein ist, zum Rundtanz des neunzehnten Jahrhunderts.

Die Allemandemode ruft eine besondere Tanzliteratur hervor. Guillaumes und Dubois' (eines Allemandenspezialisten) Werke erscheinen in den sechziger Jahren. Sie bringen Allemandencontres, $^6/_8$ und $^4/_8$, zu vier Paaren, die wie jeder Cotillon mit der Ronde beginnen, mit der „Main" schließen. Wie die Menuetts damals zu Contres umgestaltet werden, so findet man hier auch eine Allemande, die von einem einzelnen Paar als Menuett getanzt wird: die Synthese des siebzehnten und neunzehnten Jahrhunderts im achtzehnten. Vor allem werden, illustriert von Stichen, sämtliche möglichen und üblichen Allemandenstellungen eines Paares, das ganze Repertoire der Armverschlingungen und Drehungen genau registriert und erläutert. Noch im neunzehnten Jahrhundert sind für die einzelnen Allemandenstellungen hübsche Namen gebräuchlich: Spiel der Wellen, Arkade, Triumphbogen, Sturz, Fenster, Spiegel. Die Formen der Bogenführungen, der Drehungen mit gekreuzten Armen, der Wechsel von Rücken- und Brustkreuzung reizt die Künstler. Sie haben wieder ein einzelnes Paar zu bewundern. Wie die Demokratie des Contres die Karikaturisten rief, so lockte die bewegliche Rokokoarchitektur der Allemanden die galanten Maler und Stecher, und dieselben Watteau und Lancret, die das Menuett anbeteten, übertrugen ihre Studien an der reizvollen Tour de main auch auf die verschlungenere Allemande. Saint Aubin aber, der große Stecher der Vergnügungen des achtzehnten Jahrhunderts, hat uns in seinem bal paré aus den sechziger Jahren, der hohen Zeit der Allemande, das Bild dreier nebeneinander in dieser Tour sich drehenden Paare hinterlassen, das künstlerisch ganz nahe vor dem modernen Rundtanz rangiert. Man denkt an die gleichzeitigen Verse Donats, die geschichtlich und ästhetisch nicht bezeichnender sein können:

> L'heureuse Germanie est fertile en danseurs
> Et simple dans sa danse ainsi que dans ses mœurs.
> Elle nous a transmis celle qui, dans nos fêtes,
> A nos jeunes beautés fait le plus de conquêtes.
> Connaissez tous ces pas, tous ces enchaînements,
> Ces gestes naturels, qui sont des sentiments . . . .
> Ce dédale amoureux, ce mobile berceau,
> Où les bras réunis se croisent en cerceau
> Et ce piège si doux, où l'amante enchaînée
> A permettre un larcin est souvent condamnée.



Ein Bild des jüngeren Watteau, das im Liller Museum hängt, künstlerisch kaum aufregend, ist eine stoffliche Illustration dieser Mode; es ist genau in dem Augenblick des Allemandentanzes gefaßt, da sich aus diesem der Walzer loslösen will.

In den Allemandenbüchern geschah es zum erstenmal, daß nicht mehr der Schritt der Füße, sondern die Haltung der Arme als Hauptsache bei einem Einzeltanz beschrieben wurde. Die Füße waren fast in Pension erklärt. Diese Zeit interessierte der Weg und die Gruppe, und auch der Weg vereinfachte sich schleunigst. Die Gruppe blieb als Gewinn übrig, man wartete auf den Rundtanz, den noch das Ende des Jahrhunderts willkommen hieß. Der Schritt wird möglichst reduziert, wodurch er an individuellem Leben gewinnt, was er an Vielseitigkeit einbüßt. Man steuert auf das individuelle Tänzerpaar hin. Guillaume teilt die Allemandenschritte ganz kurz in zwei Klassen: bei $^{2}/_{8}$ eine Art Balancé mit Vorsetzen der Spitze des rechten und linkem Darüberspringen nebst Umkehrung, bei $^{2}/_{4}$ ein „bourrée jeté“, das ist 1. beugend auf rechten vorspringen, 2. linken an rechten heranziehen, 3. rechten wieder vor — also jene üblichste Form des durchschnittenen Schrittes, die man sich jetzt Bourrée zu nennen gewöhnte, die dann als Polkaschritt wieder von sich reden machte. Vieth in seiner Leibesübungen-Enzyklopädie von 1794 gibt für die $^{2}/_{4}$ Allemande noch dieselbe Bourréemethode an. Was dabei besonders interessiert, ist die alte Beobachtung, die schon die Renaissance bestätigte, daß man auf ungerade Takte gerade Schrittanzahl nimmt und umgekehrt, eine der feinsten Kontrastwirkungen älterer Tanzkunst, die das neunzehnte Jahrhundert mit seinem bürgerlichen Bestreben, auf jeden Schlag einen Schritt zu machen, fast ganz aufgegeben hat. Als man sich zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts dafür entschied, unter Allemande nicht mehr den binären Bourréetakt, auch nicht mehr wie im Contre sowohl $^{4}/_{4}$ als $^{2}/_{4}$ als $^{2}/_{8}$ als $^{6}/_{8}$ zu verstehen, sondern nur $^{3}/_{4}$ oder $^{3}/_{8}$, verwandelte sich der Allemandenschritt in den Walzer.

Walzer

Ich kann nicht strikte behaupten, daß der Walzer aus der Allemande entstanden ist. Aber soviel läßt sich sagen: das Gefühl für die Bedeutung des Walzers hat die Allemande vorbereitet. Die Brücke ist sichtbarer, als man glaubt. Die ältesten Walzertouren sind nichts als Allemanden, auf ein einziges Paar isoliert. Das Neue, Epochemachende lag nur darin, daß man nicht bloß die äußere Form des Drehtanzes vom Volke nahm, sondern auch seine beliebige



Ausdehnung, die Koordination der Paare ohne Renaissanceabstufung, ohne Contregemeinschaft. Ein Paar walzt für sich, so lange es will, und jedes andere Paar hat dasselbe Recht. Das war einschneidend, es war der letzte Sieg der Sozialisierung, die der Tanz erstrebt hatte. Man ist nicht an Rangordnung gebunden, nicht an Taktzahl, nicht an Mittänzer, nicht an vorhandene Gruppenbildungen, man wählt sich seine Takte und seine Dame und stellt mit ihr das einzelne, schön tanzende Paar auf völlig koordinierter Grundlage dar. Das ist die Wirtschaftsgeschichte des Tanzes, daß er über die Verwandlungen des alten Einzelpaartanzes und des gemeinsamen Branles und Contres jetzt die Einheit findet; des gemeinsamen Einzelpaartanzes. Ökonomie und Ästhetik deckt sich. Die freie neue Form des Individuellen im Sozialen ist gefunden, und die ganze orchestische Schönheit entwickelt sich in der Eleganz, der immer wieder verschiedenen persönlichen Eleganz der Gruppe. Wenn der Tanz die Rhythmisierung der Gesellschaft und in dieser die des Paares als sein Problem ansieht, so hat er die erste Aufgabe in den Renaissanceperioden, die zweite im Rundtanz unserer Zeit gelöst. Der Rundtanz auf einfachstem Schleifenweg, mit einfachsten Drehschritten, einfachster Armumfassung ist die feinste Abstraktion jenes rhythmischen Verhältnisses, in dem Herr und Dame sich bewegen. Er entbehrt der Repräsentation des Menuetts, aber er ist in sich lyrischer und sinnlicher geschlossen und in dieser Romantik derselben persönlichen Nuancen fähig wie das Menuett im Rahmen des zeremoniellen Stils. Er ist modern. Eine Form war gefunden, wieder einmal so lebensfähig wie die Gaillarde, wie das Menuett, wieder ein Dreivierteltakt, und nach vier Menschenaltern hat er von seiner Assimilisationsfähigkeit noch nicht das geringste eingebüßt.

Es gibt eine berühmte Stelle in der Literatur, die diese soziale Geschichte der Tänze auf das merkwürdigste illustriert: der Ball des Mozartschen Don Juan. Drei Orchester spielen auf. Das erste spielt ein Menuett, das populärste aller Menuetts, und Ottavio tanzt danach mit Anna — das aristokratische Paar. Ein zweites Orchester beginnt in das erste hineinzuspielen, einen Contre in $^2/_4$, nach dem Don Juan mit Zerline tanzt — der bürgerliche Übergang. Ein drittes Orchester beginnt in diese beiden hineinzuspielen, einen schnellen Walzer, nach dem Leporello mit Masetto tanzt — der Volkstanz. Mozart kontrapunktierte diese Soziologie der Tänze so, daß drei Walzertakte auf einen Menuetttakt und drei Contretakte auf zwei Menuetttakte kommen: ein Unternehmen, das musikalisch zu einer unleugbaren Verwirrung führte, während es kulturhistorisch eine reizende Vereinigung der Stile den Augen darbot.



Langsam hat sich der Walzer verfeinert, sich beschränkt, um seine persönlichen Tugenden auf dem denkbar schlichtesten Fond spielen zu lassen. Zuerst richtet er sich bedächtig auf die neue Gleichberechtigung ein und verschmäht das altertümliche Zum-Tanze-führen nicht. Nachdem er ums letzte Drittel des achtzehnten Jahrhunderts an Beliebtheit zugenommen hat, erzählt noch Vieth von ihm: „Es können viele Paare hintereinander herumwalzen, welches sich gut ausnimmt, wenn alle richtig in der Peripherie des Kreises bleiben und alle sich nach dem einen Paare richten und zugleich führen und walzen." Aber das Jonglieren der Paare zwischen Paaren ist ungeübt, und so kommen Konfusionen. Der Walzer findet seine notwendigen Gegner, trotzdem, „so oft und laut er verschrien ist, er ist immer noch beliebt". Auch hier erzieht die Bühne. In der Cosa rara Martinis 1787 wird ein Walzer getanzt, und es entsteht die Legende, daß dieser der erste war. Den ersten Walzer gibt es nicht. Ihn tanzten die alten Deutschen in ihren Dörfern, noch ehe er von dort in die Gesellschaft kam und von Scheuffelin in den Hochzeitstänzen geschnitten wurde. Ihn tanzten heimlich alle Allemandenpaare, bis sie das Führen und die Armverschlingungen als unwesentlich beiseite ließen. Kein Lehrer hat ihn erfunden und an einem bestimmten Abend eingeführt, sowie es keinen Erfinder der Gagliarde und des Menuetts gibt. Er reduziert sich wie alle Tänze.

Im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hat er noch die verschiedensten Façons. Der Beweis ist schnell erbracht. Aus dem Jahre 1816 ist uns ein merkwürdiges kleines Buch von Thomas Wilson erhalten, in London gedruckt, Description of the correct method of Waltzing, ein bibliophiles Buch, in schönem Satz, auf Subskription verteilt, mit der Tafel des sich drehenden Paares in verschiedenen Stadien wie auf den alten Allemandenbildern. Wilson unterscheidet zwei Arten Walzer, den französischen und den deutschen. Bei jenem macht man zuerst vier Schritte geradeaus, die sehr graziös aus gekreuzten Positionen konstruiert werden, beim deutschen nicht. Bei beiden sind die allemandenartigen Armverschränkungen Vorschrift: einen deutlicheren historischen Hinweis können wir uns nicht wünschen. Aber man beachte auch die Einzelheiten. Was erkennt man am deutschen? Die Grundlage des modernen Walzers, die natürlichen Schritte, die im Drehen (nicht zu vergessen!) sich ergeben, und zwar Herr und Dame umgekehrt, so daß, was er 1 bis 3 macht, auf sie 4 bis 6 fällt. Wilson sagt, die Deutschen tanzten diesen Walzer flach und gut geschlossen, nicht auf den Spitzen wie die Franzosen.

Im deutschen Walzer verteilen sich die Schritte auf die zwei Walzertakte, die eine Phrase bilden, so:



Herr

1. Linken seitlich.
2. Rechten hinter linken, linken etwas hebend.
3. Linken hinter rechten mit leichtem Sprung.
4. Rechten vor.
5. Linken mit leichtem Sprung gekreuzt vor.
6. Rechten vor.

Dame

1. Rechten vor.
2. Linken mit leichtem Sprung gekreuzt vor.
3. Rechten vor.
4. Linken seitlich.
5. Rechten hinter linken.
6. Leicht springend linken hinter rechten.

Zweitens die französische Methode. Da gibt es drei Arten: langsam (in $^3/_8$ oder $^3/_4$), sauteuse in $^6/_8$ allegretto bis allegro und jeté oder quick sauteuse in $^6/_8$ allegro bis presto. Einleitung wie gesagt vier Schritte. Beim „langsamen" setzt der Herr auf 1 den linken seitlich, auf 2 den rechten gekreuzt hinter; jetzt dreht er sich bloß auf 3 und kommt also mit dem rechten vor, auf 4 bis 6 sind drei Schrittchen rechts, links, rechts angegeben, die Bourrée genannt werden. Mit Leichtigkeit wird man die alten Allemandenschritte, wie sie Guillaume überliefert hat, wiedererkennen. Die Dame macht es gleichzeitig umgekehrt. Bei der sauteuse wird immer auf jede 1 und 4 etwas gesprungen, beim jeté wird der Schritt noch verschnellert mit Sprüngen auf 1 und 3, die statt 4 bis 6 wiederholt werden — hier machen Herr und Dame mit entgegengesetzten Füßen gleichzeitig dieselbe Bewegung.

Noch herrscht Unklarheit über die Anwendung der volksmäßigen Hüpf- oder der Schleifschritte, wie sie sich in ihren schnelleren oder langsameren Tempi in der Musik dieser Zeit spiegeln.

Es sind Versuche, volksmäßige Drehschritte auf diese neue Form des Rundtanzes anzuwenden. Um sie nicht zu verlieren, ordnete man sie damals gern nach gewohnter Manier suitenartig aneinander. Auf den langsamen folgte die sauteuse, auf diese der jeté, und mit dem ersten schloß man wieder. Aber die Zukunft entwickelte anders. Sie gab jedem Schritt seine passende binäre oder ternäre Taktform, ließ Führungen und Armtouren fort und legte den eigentlichen Walzer auf der deutschen Grundlage an, mit seinem wohlproportionierten Schrittsatze, der nicht wie der französische zwischen einer zurückhaltenden Steifheit und springenden Leidenschaft schwankte.

In der Folge kämpfte nun der „Zweischrittwalzer" mit dem „Dreischrittwalzer". Ein Fünfschrittwalzer, den uns Cellarius als Erfindung des Perrot überliefert, blieb ephemer. Der sogenannte Zweischrittwalzer, der schon im achtzehnten Jahrhundert als Wiener Langaus beliebt ist, bestand in einer Anwendung des galoppartigen chassé auf den



Dreivierteltakt, bei 1 herausgehen, bei 2 still, bei 3 heranziehen und weiter mit anderem Fuß. So primitiv dieser Bau ist, genoß er doch die Bewunderung großer Tanzverständiger wie Cellarius, der so schöne Worte über die Individualität des Valseurs zu finden weiß und die deutschen Tänzerinnen höher stellt als seine Landsleute, da sie besser im Arm hängen und mehr Leidenschaft besäßen! Die kleine Beugung, das elegante Gleiten, die äußerste Reduktion auf ein Minimum von Bewegung besticht ihn, dem Valse à deux temps den Vorzug zu geben. Er verbreitet sich in Paris, wie er in Rußland und Wien auch die mondänen Liebhaber gewinnt. Er ist schneller, aber die Tempi schwanken in den Zeiten. Cellarius gibt für den Dreischrittwalzer 66 M.M. an, für den Zweischritt 88. Zorn aber stellt folgende Maße zusammen: Strauß sen. 72, Lanner 76, deutsch 69 bis 72, Paris 76, England 66 bis 69.

Der deutsche Dreischrittwalzer hat so wenig wie irgend ein anderer Tanz ein allgemein angenommenes Schema gefunden. Wenn man die Lehren von Cellarius, von Gawlikowski, von Desrat, von Zorn, von Freising für die Disposition der sechs Schritte vergleicht, findet man die Varianten jener Methode die zuerst bei Wilson als German Waltzing uns begegnete. Ich werde sie nicht analysieren und den edlen Wettstreit der Meister entfachen, sie stellen die feinsten Geschmacksurteile dar in der Bestimmung dieser sechs leisen Bewegungen, der eventuellen Gleiter, der Be- und Entlastung beider Füße, der Verteilung der Drehungen. Nur in einem Punkte zeigt sich eine prinzipielle Wandlung. Bis zur Mitte des Jahrhunderts kommt auf 1 der linke ausschreitende Schritt und vorher nur als Präparation das Vorsetzen des rechten. Später nimmt man diese Präparation hinein und macht auf 1 einen rechten Schritt, um erst auf 2 mit dem linken herauszugehen. Schuster und Schneider — sagen unsere Tanzlehrer — fangen gleich mit links an. Aber ist nicht jene alte Methode musikalischer? Der Walzer hat nun einmal seinen Akzent auf 1 und einen kleinen Nachheber auf 3, während 2 angeschleift wirkt. Also scheint mir, muß auch auf 1 der erste ausgreifende Schritt kommen, und die alte Theorie, die den rechten im Vortakt herausstellte, war von einem ebenso feinen Gefühl geleitet wie die Schule Pécours, die die Beugungen der Coupé- und Courantenschritte vor den Takt, den Schritt selbst auf den Takt disponierte und das zweite Menuettviertel pausierte.

Wenn man die Modejournale um 1800 auf die Geschmacksveränderungen im Tanze durchsieht, bemerkt man eine Neigung, aus den gemessenen Formen des achtzehnten Jahrhunderts in leidenschaftlichere, fortreißendere Tempi und Gesten sich zu stürzen. Wie in dieser Zeit alle Musiktempi unter gleichen Namen sich verschnellern, so wird auch



der Walzer eiliger, der Rundtanz reizt die Begierden an, unbekümmert um das Bild der Gesamtheit gibt sich das Einzelpaar trunkenen Rhythmen hin, die Passion, bisher ein stilles, glimmendes Feuer, wirbelt die Geschlechter herum, die nicht mehr einem Verkehr den Stil formen, sondern wiegende verschlungene Bewegungen zu einem heißen Genuß steigern. Aus der Valseuse wird die Mazurkeuse.

Mazurka und Polka

In der Mazurka erblicken wir das moderne Gegenstück der Allemande. Ein Mischkontre, wie diese, nimmt sie den Contre nicht mehr als Folie für die Einzeltouren, sondern diese als die charakteristischen Tanzformen, in die sie Contrefiguren intermezzoartig zwischenschiebt. Die Allemande war ein Contre, der zum Walzer wurde, die Mazurka ist ein Paartanz, der quadrillisiert wird. Seine Eigenheiten sind die Promenaden und Drehungen mit ihren nationalen Pas, während die Contres, die von diesen umrahmt werden, niemals feste Gestalt gewonnen haben und dem improvisatorischen Talent der Mazurkeuse überlassen blieben. Polen gab nicht weniger, eher mehr Anregungen zur mimischen Ausgestaltung dieser Figuren als andere Nationen; der Krakowiak, der Kujawiak, der Oberek, die zahllosen Volkstanztypen dieser hingebungsvollen Gegend boten alle Gebärden des Vorbeigehens, des Nachjagens, des Sehnens, der Vereinigung dar. Ein heißer leidenschaftlicher Strom kam herüber. Zu den deutschen Elementen traten jetzt die slawischen in die französische Gesellschaft, die letzten, die eine wesentliche Umgestaltung des Welttanzes hervorriefen. Die Völker hatten nun alle gegeben, was sie zu geben hatten, die Spanier, die Italiener, die Franzosen, die Engländer, die Deutschen und die Slawen, sie waren alle an der Reihe gewesen, jedes zu seiner Zeit, zuerst die bedachtsamen, dann die volkstümlichen und zu Anfang und zu Ende die heißblütigsten beider Rassen.

Der slawische Einfluß rückt im achtzehnten Jahrhundert, durch die Politik unterstützt, langsam nach Westen. Taubert kennt schon 1717 aus seinem Danziger Aufenthalt die Reize polnischer Schritte. Am Ende des Jahrhunderts wird uns aus Breslau neben Walzern und Hopsrundtänzen plebejischer Art auch die Polonäse und der Mazurek gemeldet. Aber erst im neunzehnten Jahrhundert schlägt die Flamme in Paris auf.



Die polnische Emigrantenkolonie wird nicht bloß für die Kultur der Chopinschen Musik ein fruchtbarer Boden, sondern ein ganzes Reich polnisch-rhythmischer Kunst bildet sich da heraus, glühend, schwärmerisch, vollblütig, die brausende Mischung slawischer Leidenschaft und französischer Pikanterie. Von den Salons der Czartoryska geht der letzte Tanzenthusiasmus in die Welt. Mazurka, Polka, alle slawischen Formen, ungarischer Galopp, der russische Zweischrittwalzer werden Diskussionsthemata größten Stils. Niemals vorher, selbst nicht in der Epoche Marcels, hat der Tanzlehrer solche persönliche Bedeutung, solche fürstliche Autorität erlangt. Cellarius, Laborde, Markowski sind in jedem ihrer Gedanken, ihrer Schritte, ihrer Handbewegungen, ihrer Erfindungen, ihrer Einnahmen, ihrer Konversationen und Erlebnisse beobachtet. Sie werden zu Wettkämpfen in die Salons geführt, wie Liszt und Thalberg, die Pianisten. Der Labordianer, sagt man, tanzt den Fuß nach innen, was seinem Schritt das echte ausländische Cachet gibt, er hebt den Absatz nur wenig, er balanciert auf der Spitze in leichter Eleganz; der Cellarianer dagegen dreht sich wieder besser, schlägt die Füße kriegerisch aufreizend zusammen, hebt die Absätze, als ob er die Beine in die Tasche stecken wollte. Tausende von Anekdoten zeichnen und karikieren die Lebensführung dieser Schulhalter, Markowskianekdoten hätten ein Journal für sich füllen können. Die Mode verfolgt Tänze wie bisher Opern, die Cosa rara oder den Freischütz. Die Frisuren und Speisen à la Polka waren das wenigste, eine unheimliche Literatur heftet sich an ihre schnellen Fersen, und die Polkajahre, um 1844 herum, reißen den ganzen Strom der Schriftstellerei, der politischen, epischen, epigrammatischen, lyrischen, der Satiren und Kalender in diese Richtung. Lithographien überschwemmen den Markt, auf denen die Episoden der Ballokale, die Tanzstunden bei Laborde, die Polkaformen um das süße Porträt des Cellarius gezeichnet werden. Cellarius bleibt der König. Seine Begeisterung für die polnischen Formen, die Mazurka, die Polka, hat einen vornehmen literarischen Niederschlag gefunden in dem elegantesten Tanzlehrbuch der unzähligen ähnlichen, die damals erschienen. Sein Danse des salons, dessins de Gavarni, gravés par Lavieille 1847 ist ein kurzes, aber vornehmes Werk, die einzelnen Tänze von Gavarni mit zartem Stift illustriert, vielleicht das einzige optimistische Buch, das von einem berühmten Meister in diesem Fache geschrieben ist. Wozu noch Entrechats, wozu die alten virtuosen Künste, die dame du monde hat sich von der Bühne zu emanzipieren begonnen. Am Menuett kann man wohl immer noch Beweglichkeit lernen, wie man alte Arien übt, aber der moderne Salontanz in seinem Glanze der Pariser romantischen Zeit ist das Para-



PAUL GAVARNI: MASKENBALL
KOLORIERTE LITHOGRAPHIE



QUILLENBOIS, CONSERVATOIRE DE DANSE MODERNE, „CLASSE DE MABILLE“. PARIS UM 1844



dies rhythmischer Empfindungen. Der Valseur, der Polkeur, der Mazurkeur ist jetzt der Held des Tanzes. Die Quadrille ist am Aussterben. Welche nuances de délicatesse particulières, indispensables à saisir, die die Polka variieren. Welche Verve und Trunkenheit in der Mazurka, welches Feuer des Mannes, Hingabe der Frau, ein berauschender Kampf von Autorität und Schmachten in graziösen Wellenlinien sich zeichnend, hardiesse und abandon, entrain und vernis aristocratique — kein ungefüges Überraschen, kein prüdes Zögern: il faut oser!

Bals publics

Und der Rausch der Tänzer klingt tausendfach wieder aus den öffentlichen Bällen, die eine steigende, faszinierende Macht werden. Von Lehrern begründet, von Unternehmern erweitert, von der Gunst eines Stadtteils, der Laune der Mode verwöhnt, reiht sich diese unübersehbare Menge der Ranelagh, Wauxhall, Chaumière, Boutin, Tivoli, Champs-Elysées, Monceau, Marboeuf, Chantilly, Frascati, Isis, Mars, Flora, Sceaux, Prado, Delta, Chateau rouge, Closerie de Lilas bis zum Bullier und Moulin rouge aneinander, die bals publics von Kulturwert, auf deren Kartuschen nicht bloß die Lieblingstänze verzeichnet, sondern in deren Festen sie geschaffen und sanktioniert wurden. Es ist eine öffentliche tanzende Welt, wie sie bisher unerhört war und niemals wiederkommen wird. Um die Tänzer jedes Standes sammeln sich Dichter und Maler, die hier ihre regelmäßige Zerstreuung, Anregung, Emotion finden: die Wiege der neuen Bohêmekunst. Es fließt das Material für die Feuilletons, für die Lithographien. Typen steigen in scharfer Silhouette auf: in Mabille der Pritchard, stumm, lang, grotesk, schwarz, der elegante Brididi, der Chicard, un bon garçon joyeux viveur, dem man die Cancanerfindung zuschrieb, obwohl andere für den Komiker Mazarié stimmten, der diese lebhaften Spreizbeine in der Rolle des Affen Joko im Theater St. Martin zuerst angewendet haben soll. Es rast in dieser Zeit, in den dreißiger bis vierziger Jahren, der Cancan über die bals publics, eine tolle Mode wie einst die Volte, als Quadrillentour vereidigt, ein mänadisches Auslassen rhythmischer Lust unter fauchenden Tempi, die allerletzte der sinnlichen Rasereien, die der Tanz erlebte, und die selbst die Volten-Echauffagen eines Brantôme beschämen würden, der den „Discours sur la beauté de la jambe et de la vertu qu'elle a" zum Lobe seiner Zeitgenossen geschrieben hat. Die bals publics sind Attraktion für Fremde, Vergnügungsindustrie geworden, und der Cancan wird bezahlt. Das bunte, charakterreiche Stück Zeitgeschichte ist dahin, jenes Kulturkapitel, in dem die kleinen Bürger, die Künstlerbohême, die Unternehmer und die Volkstypen ihre originelle Quadrille aufführten. Wir stehen und warten, wir hören verlorene alte galante Worte, die von



Rohheiten erstickt werden, weiße Mädchen gleiten durch den Liebesmarkt, phantastische Namen schwirren ihnen nach, einige Paare irren in den Garten, und die fade Lampionpracht verschlingt, von ferne unheimlich surrend, eine kühl bewußte und bewachte Lust. Wir schlagen zu Hause die Bücher auf: Delvaus Cythères Parisiennes mit den Ropsschen Bildern, ein seltenes Werk, in dem diese verschwundene Herrlichkeit eingeschlossen liegt.

Polnische Pas

Die Mazurka lebt in ihren fast improvisierten Gebärden der Ritterlichkeit und Hingebung, die sich auf dem feurigen und dennoch zurücktretenden Dreivierteltakt rhythmisierten, das erste Viertel ein männlicher Hauptakzent, das zweite weiblich sich anschmiegend, und das dritte vereinigt Kraft und Liebe in einer nochmals gehobenen Dynamik. Man improvisierte die allgemeinen Touren, man improvisierte die Details ihrer Umrahmung. Mit der Ronde nach links und rechts wird begonnen, die Promenade leitet jede Contrefigur ein und schließt mit der Drehung, der tour à place, holubiec genannt. Alle Möglichkeiten zu Improvisationskünsten sind gegeben: Reigen, Führung, Rundtanz und Contre sind in einem aufgegangen. Dennoch gewöhnt man sich an gewisse feststehende Pas, die man nach einem bewährten Geschmack verteilt. Vielfältig und doch typisch finden sich die Tanzschritte volkstümlicher Formen über die Erde zerstreut, nach den Bedürfnissen der Zeit tauchen sie in verschiedenen Namen immer wieder neu auf, niemals entdeckt und doch eine neue Sensation, stets vom Klima und der Nationalität auf feine Unterschiede in der Haltung und der Ausdrucksfarbe nuanciert. Die Mazurkaschritte, die man zur Blütezeit dieses Tanzes in Paris nannte, und die von späteren Lehrern je nach Umständen verändert wurden, waren fünf: der pas de Mazurka, 1. rechts springen, 2. links vorgleiten, 3. rechten hinten heben und vice versa — der pas de basque polonais (was nannte man nicht alles basque!) ebenso, nur auf 3 den linken mit dem rechten vorchassieren, und vice versa — der pas boiteux ebenso, nur stets mit demselben Fuß; woher auch der Name — der pas polonais für die Promenaden und Ronden, 1. mit linkem Absatz an rechten schlagen, 2. linken heraus, 3. rechten an linken, eventuell nochmals schlagend — endlich die tour de place am Schluß der Promenaden, mit dem rechten vor und drehen auf Spitzen, während man die Dame in den linken wirft, und umgekehrt. Den Coup de talon, den die Damen nicht zu machen haben, akzentuiert der Sporn mit größerer Verve. Er ist das polnisch Nationale. Diese Analysen sind Schnitte in die lebendige Schönheit. Die freien rhythmisch reichen Promenaden, der sinnliche Holubiecschwung, die Orgiasmen des Taktes 1̋ 2 3́, 1̋ 2 3́, sie sind die Mazurka.



Was sonst getanzt wird

Die Slawen wurden die Bildner der lebhafteren modernen DreivierteIschritte. Taubert schon nennt alle gebräuchlichen polnischen Tänze Dreiviertelstücke und gibt das Bourréeschema für sie an, nicht mehr das rein französische (Beugschritt mit zwei gewöhnlichen Schritten), sondern ein Mischgebilde: zwei Beugschritte mit einem gewöhnlichen. Die moderne Schule hat sämtliche Bourréetypen als Variationen der geläufigsten aller vergnügten Bewegungen ausgebildet: Fuß vor, anderen heran, wieder Fuß vor. Da trafen sich nun alte Erinnerungen und neue Wünsche, Nationales und Akademisches. Niemals ist die Polka, die Polka-Mazurka, die Mazurka, die Redowa, die Tyrolienne mit einem bestimmten Schrittkomplex plötzlich eingeführt worden. Die Schritte waren da, die Namen kamen hinzu, die Tempi rissen fort, Anekdoten über Herkunft und Einführung waren schnell erfunden. Der Polkaschritt mit dem Vortakthüpfer auf dem rechten, Herausgleiten des linken, Nachchassieren des rechten, Ausfall des linken und umgekehrt ist in den vierziger Jahren Mode, nachdem er längst vom Volke geübt war. Es ist der Nachkomme des Taubertschen polnischen Bourréepas. Polnische Nationalschritte, deutsche und schottische Moden, französische Schule einigen sich auf ihn. Er wird auf den schnellen $^{2}/_{4}$-Takt angewendet. Das ist die Polka. Die Polka wird zuerst in alter Contremanier mit parallelen und kontroversen Touren, Handgeben und Loslassen getanzt, bis sie sich wie der Walzer als einfacher Rundtanz, höchstens mit der Variation à l'envers emanzipiert. Hier ist ein slawischer Schritt, der einfachste von ihnen, auf einen zweisilbigen Takt verteilt, dessen vierter Schlag im Tanze pausiert. Redowa und Tirolienne wird auf ihn dreisilbig getanzt, bei der Polka-Mazurka wird er sechssilbig wiederholt, wobei der dritte der sechs Schritte je nach der Gewohnheit des Landes durch ein Hinterpeitschen des Fußes (pas fouetté) oder durch Sprung auf das nichtschreitende Bein oder durch den coup de talon ersetzt wird. Und diese erste Hälfte ist dann wieder als selbständiger Mazurkaschritt zu beobachten, typisch polnisch. So hängt die ganze Gruppe zusammen. Es sind ähnliche Gebilde, auf verschiedene Takte angewendet. Will man ihre Stilgeschichte weiter zurückführen, so findet man leicht wieder die Brücken zwischen dem polnischen Hüpf- und Schlagschritt zum alten französischen Rigaudonsprung in den Contres. Bei Vieth 1794/95 wird unter dem Namen pas marqué ein solcher scheinbar polnischer Schritt als eine nächste Stufe des Rigaudon im englischen Tanz beschrieben, foote nennt man ihn mit englischem Terminus. Ein wenig gekreuzt beschreibt er



ihn wieder als mährischen Hanakenpas. Was will man also mehr: man könnte die Reihe vom Sissonne über den Rigaudon zum englischen und polnischen Schritt ganz schön konstruieren — alles ein Typus mit wechselnden Namen. Doch es ist glatter Boden. Die Schritte leben schärfer in der praktischen Gewohnheit als in der schulmäßigen Lehre. Kein Tanzmeister wird sich je als Glied der Geschichte fühlen und Erfindungen für Umbildungen erklären. Sie haben es uns nicht leicht gemacht.

Walzer und Polka sind im neunzehnten Jahrhundert unter den Rundtänzen die Geschwister binären und ternären Charakters, wie sie immer nebeneinander bestanden haben. Als binäre Form ist die Polka nicht so langlebig, nicht so wandlungsfähig. Zahlreiche Mischformen sind es noch weniger. Es ist das Gefolge der typischen Tänze, wie es ihnen allezeit im Schwarm nachjagte. Der $^2/_4$-Galopp als Chasserundtanz mit einleitenden Parallelschritten rast sich am schnellsten aus der feinen Mode heraus. Der biedermeierische $^2/_4$-Schottisch emanzipiert sich wie der Walzer, die Polka, der Mazurkaschritt aus älteren Übergangsformen im Contrestil, als ein Gemisch des wiederholten Polkapas mit wiederholtem Doppelspringen, also zwei uralten Volksschritten. In den Rheingegenden heißt er bayerische Polka, wofür ihn die Bayern Rheinländer nennen. So setzt die Polka-Mazurka ihre abwechselnd parallelen, abwechselnd rund getanzten Schritte aus polnischen Rhythmen zusammen, so kombiniert die Redowa die Hand in Hand getanzten Poursuites mit der walzenden Bewegung des polnischen Typus. Alles sind typische Verzahnungsversuche bestehender Schrittarten, wie sie zu allen Zeiten aufgetreten und immer in kurzen Lebensläufen wieder verschwunden sind. In dieselbe Schublade der Geschichte gehören die Mischbildungen der gewalzten Polkas und gepolkaten Walzers, wie sie unter dem Namen Berline, Coquette, Czarine, Newa, Ostendaire, Esmeralda, Impériale die Gunst der tanzenden Welt zu erringen versuchten. Amerikanische Attentate änderten nichts. Das Bostonnieren der Walzer, Polkas und Mazurkas, ein lässiges Vor- und Rückschreiten der Tempi, ist kulturunfähig. Die Washingtonpost blieb ein kleiner, vorübergehender Ballettscherz. Die eine Ostender Saison probiert die Two steps, die andere den Pas de quatre. Alles versinkt, die Sizilienne, die Varsovienne und die Tirolienne, alle Maskeraden und Stilscherze, vor dem Kunstwerk der reinsten und unverziertesten und modulationsfähigsten Rhythmisierung des Zykloidenpaares: dem Walzer. Im Glanze seiner unsterblichen Musik tanzt sich der Gesellschaftstanz ein Ende, nicht unwürdig seiner großen Geschichte.





Die schöne Beweglichkeit der Übergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken, und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Goethe: „Der Tänzerin Grab"



DAS KUNSTWERK DES TANZES

Die Theorie

WER SICH MIT DER THEORIE DES TANZES beschäftigt, erfährt eine holde Enttäuschung. Er erwartet ein schöngefügtes Gebäude von Lehren rhythmisch bewegter Körper, die sich aus schlichten Anfängen zu einem großartig verstrebten System gebildet haben, eine Tafel sämtlicher schönen Bewegungen, Stellungen, Attitüden, die er nur nachzusehen brauche, um die verwickeltsten Ballettkünste auf wenige Formeln historisch begründeter Motive zurückzuführen zu können. Er erwartet, die Bewegungen der Tänzerin nach kurzem Studium so zu analysieren wie ein Musikstück, daß er die Phrasen und ihre Verkettungen auseinanderlegt, technisch benennt, geschichtlich zurückverfolgt. Aber er sieht sich bald beschämt, von der Wirklichkeit, dem Leben beschämt, von der Augenblickskraft der Kunst, ihrer Improvisationsfähigkeit, ihrer Unkodifizierbarkeit, die ihm seine Erwartungen so hold, so verwirrend schön zerstört, daß er mit der Technik ein Mitleid fühlt. Er steht zuletzt vor einer eigentümlichen Empfindung: Die Exerzitien des Tanzes haben in der Stille der Schule die Aufgabe, den Körper nach mechanischen Prinzipien zu stählen, zu biegen, zu brechen — die Kunst im vollen Lichte aber findet unzählige Möglichkeiten, die Grazie des Körpers zu entwickeln, die Stellungen und Bewegungen zu rhythmisieren, Übergänge zu nuancieren, Steigerungen anzulegen, orchestisch zu komponieren in Phrasen, die nie einen Namen hatten, in Schritten, die nie in Paragraphen gebracht wurden. Das ewig neue Formwerden, das lebendige Leben rhythmischer Charakterisierung, der Reichtum körperlicher Bewegung macht die Theorie verzweifelt oder philiströs.

Verzweifelt war sie in der Renaissance, philiströs im Zeitalter Ludwigs XIV. und XV. — beides freilich nicht in kleinem Stile. Die italienische Renaissance, die den Gesellschaftstanz entdeckte, hatte versucht, das Schullose schulmäßig zu behandeln, sie erfreute sich strebsamer Tanzlehrer, die sich abmühten, die Fülle der Schrittmöglichkeiten in ein Buch zu bannen, aber sie sahen sich in wenigen Jahrzehnten so verstrickt in das vexierende Spinnennetz stetiger Wandlungen, daß sie sich vor der Theorie nicht mehr retten konnten. Sie wuchs ihnen über den Kopf. Die Mode war stärker als ihre Schule, die Wirklichkeit mannigfaltiger als ihr Beobachtungsorgan, mit allen humanistischen und antikischen und architektonischen Parallelen konnten sie die Praxis nicht in ein übersichtliches System bringen. Die Bücher des Caroso und Negri sind am Ende des Cinquecento die monströsen Zeugnisse



ANDERS ZORN · WALZER RADIERUNG

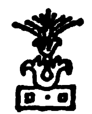


KARL BANTZER
BAUERNTANZ



eines wesentlich „räumlich“ disponierten Zeitalters, das der zeitlichsten aller sichtbaren Künste beikommen will, eine verzweifelte Sehnsucht, Vitruv und Alberti auf die Schönheit der cinque passi di gagliarda anzuwenden.





Neue Formen

Schon Arbeau, der erste bedeutende französische Tanzschriftsteller, der gleichzeitig mit diesen Italienern schrieb, ist viel leichter als sie. Er hat nicht viel mehr technische Begriffe, als sie etwa die ersten Quattrocentisten der oberitalienischen Tanzschulen aufgestellt hatten. Die Franzosen lassen sich von der Virtuosität nicht so schnell verwirren, sie sind leichteren Geistes, Freunde geschliffener Logik, und wie die Italiener versucht hatten, Metriker des Tanzes zu werden, so stellen sie mit größerem Erfolge ihr grammatisches Auge ein. Sie nehmen den Tanz weniger als eine Übertragung von Versmaßen auf den Körper, deren Ideal die Antike wäre, sie nehmen ihn als Sprache, als Musik und sie begreifen, daß er sich aus Lauten und Lautverbindungen körperlichen Ausdrucks zusammensetzt, die man nur zu analysieren brauche, um die Bestandteile zu erhalten. Ihr Temperament ist zeitlicher disponiert. Sie sehen im Tanz kein Gebäude, sie sehen einen Prozeß schöner Bewegungen, sie umzirkeln nicht, wie die Italiener es getan hatten, die Schrittfolge, den seguito oder die cinque passi als theoretische Aufgabe, als skandierbaren Vers, sondern sie führen die Lehre zurück auf die wirklich unveränderlichen, die festen und bleibenden Teile, aus denen sich die Bewegung zusammensetzt, die Schritte und noch weiter, die Stellungen, die in der Theorie der Renaissance überhaupt kaum genannt waren. Was Arbeau 100 Jahre vorher in einer gewissen provinziellen Beschränktheit von einigen „postures“, von den „pieds joints“ und „pieds obliques“ zu lehren versucht hatte, wird jetzt im 17. Jahrhundert zur großen Theorie der fünf Positionen, die die Tanzlehre bis heute als eine internationale Verständigung beibehalten hat. Aus den Positions werden die Pas, aus den Pas die verwickelteren Mouvements, aus den Mouvements die Tänze in der ganzen Beweglichkeit ihres zeitlichen Verlaufs. Es scheint, als ob diese reizende Undefinierbarkeit der unendlich verfeinerten Bewegung definierbar werden könnte, vom grammatischen Auge gesehen, wie die Sprache die Illusion hervorruft, als ob sie aus



nichts als aus Buchstaben, Silben, Wörtern, Sätzen besteht. Und so kommen die Franzosen in eine neue theoretische Anschauung des Tanzes hinein, die die italienische Überlieferung schnell vergessen läßt. Ein neues Ideal, eine neue Gefahr steigt auf. Die Italiener waren am Reichtum ihrer Technik gescheitert, die Franzosen gehen der Gefahr entgegen, an der Armut der Präzision zu scheitern, am Philistertum der Akademie. Die Italiener hatten den Tanz aus Versen bewegter Rhythmik gebaut, die Franzosen anatomisieren seinen lebenden Körper in die theoretischen Positions und schablonierten Pas. Und der uralte Kampf zwischen der schulmeisterlichen Theorie und der Irrationalität aller wirklichen Rhythmik findet seine neue Form. Die der Sonne und dem Wasser, dem Feuer und den Blumen ihre rhythmischen Gesetze vorschrieben, schicken sich an, die Grammatik des schön bewegten Menschen zu verfassen.

Was in diesem ungleichen Kampfe menschlicher Schulweisheit und der Unfaßbarkeit der Natur interessiert, ist das Dokument des Kulturgeistes. In jeder Theorie spricht sich eine Bewegungsanschauung, in jeder Anschauung eine geistige Erziehung, ein künstlerischer Wille aus. Das Ideal eines architektonischen Metrikers wandelt sich in das eines musikalischen Grammatikers. Die Tänze selbst geben sich in ewig wandelbarer Fülle und Abschattierung, das ganze Leben der Gesellschaft fließt in ihre stilisierten und ausdrucksscharfen Formen. Der Theoretiker blickt ihnen nach, er sucht sie zu fassen, Wesentliches zu gewinnen, Stilbildendes festzuhalten, Bildsames zu modellieren, und sein Geist wird wie die Hand eines Bildhauers beweglicher Plastik, der dem eigenen Empfinden, den Trieben der Zeit die Form zu geben versucht. Aber freilich, der Bildhauer haucht toten Stoffen das Leben ein, der Tanztheoretiker tötet das Leben der Realität. Sein Beruf ist, von den Tänzen der Mode die Theorie zu abstrahieren und mit dem gewonnenen Material die Übung zu stützen und zu fördern. Nur, wie er diese Theorie anfaßt und fortbildet, darin zeigt er den bildhauerischen Geist bewegter Formen. Selbst die Erfindung neuer Typen bleibt ihm selten vorbehalten. Die wahrhaft populären Tänze kommen und gehen in homerischer Unpersönlichkeit, Gesellschaft und Mode bilden sie, der Einzelne läßt sich bestenfalls durch sie anregen, ein vorübergehendes Amateurstück zu erfinden, das eine schnell vergessene Episode im großen Wandel europäischer Tanzformen darstellt.





Noten und Grammatik

Wie die Bewegungsanschauung der Franzosen eine durchaus grammatische war, in der sie lieber das Einzelglied des Tanzes analysierten und seine Syntax bauten, statt die Kette der Zeitlichkeit zu einem räumlichen Ornament zu wandeln, so ist auch ihre Tanzschrift durchdrungen von dem Prinzip, sprachengemäß in laufender Seitenfolge aus Schritt und Schritt das graphische Bild des Tanzes zusammenzusetzen. Die Renaissance hatte für den Tanz eine Chiffernschrift sich eingerichtet, in der die hauptsächlichsten Bewegungen und Schrittfolgen ihre Zeichen fanden, die man als Abbreviaturen hintereinander schrieb. Sie hatte auch versucht, Tanzwege zu zeichnen und ganz im Sinne ihrer tektonischen Anschauung sämtliche Wege eines Tanzes zu einer einmaligen Figur zusammengelegt, deren ornamentales Spiel ihr Auge erfreute. Das neue Frankreich bricht vollkommen mit dieser Methode. Es schreibt die Schritte des Tanzes auf den imaginären Parkettboden, hintereinander rechts und links von der imaginären Körpermittellinie, Takt für Takt mit der Musik in Übereinstimmung, es malt den Weg des Tanzes als Linie zeitlich in all den folgenden Kurven und Ecken, und beginnt das Blatt von neuem, wenn jene selbe ornamentale Komplikation der Tanzfigur droht, die die Großväter noch mit künstlerischem Behagen in ihre kostbaren Bücher gezeichnet hatten. Statt der Mittel der Tektonik wendet es die Mittel der Notenschrift an. Es fühlt sich so eher imstande, den feinsten Bewegungsgelenken, den zartesten Schattierungen und Steigerungen mit der Schrift folgen zu können und jene ganze Ästhetik des Schrittes choreographisch wiederzugeben, die seinem wachsenden Organ für zeitliche Schönheit innerhalb der Forderungen stilisierender Kunst entsprang.

Die grammatische Bewegungslehre und darstellende Choreographie der Franzosen, die durch die Einrichtung der Tanzakademie unter Louis XIV. sanktioniert wurde, hat sich die Welt erobert. Erst von hier an geht die moderne Theorie des Tanzes ihren ziemlich geraden Weg. Die Überlieferung der Renaissance verschwindet unter dem Glanze der neuen und rationelleren Lehre. Beauchamps, der fast legendarische Tanzmeister des großen Hofes, an dem die Gesetze für die Gesellschaftskultur der Welt diktiert wurden, gewinnt ihre klare Anschauung, er fixiert das Bleibende aus den Vorarbeiten französischer Provinz und italienischen Hofzeremoniells, und sein Minister Feuillet läßt es drucken. In derselben Zeit, da sich aus den Erinnerungen mailänder Amateurkunst und den Mustern provinzieller Reigen das Menuett



seine Form bildet, tritt die neue Lehre und die neue Schrift in Paris stilbildend, schulzwingend hervor. Die große Welt nimmt sie an. Italien, England, Deutschland bekennt sich mit den französischen Tänzen zur französischen Lehre. Und im Chore dieser einstimmigen und internationalen Meisterzunft, als Grundlage aller Tanz- und Gesellschaftskultur nimmt die Theorie ihren langsam sich abwandelnden Weg durch die Jahrzehnte auf, nur von dem einen Ideal geleitet, so grammatisch wie möglich zu werden. Caroso hatte einst den Tanz mit der Fassade der Paläste verglichen und die rhythmische Verteilung rechter und linker Schritte mit der Symmetrie wohlgeordneter Fenster, jetzt liebt man tektonische Bilder in grammatische umzuwandeln und man fühlt sich befriedigt, wenn man die Bewegung des Beines in jeder Schrittgattung nach dem Vorbild der hohen Syntax in die vier Momente der Flexio, Adductio, Abductio und Extensio zerlegen darf. Die Beugungsstellen des Körpers, die Entlastungsfolgen der Beine, die Anatomie der Beweglichkeit wird zu einer immer schärferen Sprachlehre des stehenden und gehenden und springenden Körpers, Tanzschritte und Tänze werden nach dem Beispiel der Laute und Silben in eine geordnete Tabelle gebracht und bis zu der Zornschen „Grammatik der Tanzkunst", die in jüngster Zeit erschien, glaubt man eine Wissenschaft am Werke zu sehen, die mit unerbittlicher Logik auch die kleinste Rührung unserer Muskel in das große System des Bewegungsausdrucks einreiht. Der Zauber grammatischer Analyse hat die Tanztheoretiker geblendet, sie haben gearbeitet, geschrieben und erfunden, Grammatik auf Grammatik, Choreographie auf Choreographie gehäuft und ein gewaltiges papiernes Opfer dem alten boshaften Dämon dargebracht, der uns immer wieder antreibt, die tausendfältige Zeitlichkeit in Form und Stil bringen zu wollen. Neben ihren Büchern wirkte die Praxis ihr eigenes Leben, wie die Kompositionskunst neben den Schulen ihrer Meister und die Malerei neben ihren Theoretikern. Die Praxis setzte, von Jahr zu Jahr, von Ort zu Ort modifiziert, die alten französischen Lehren fort, die Grundbegriffe — und das war ihr Erfolg — eigneten sich zum turnerischen Studium, am Schritt übte man die Beweglichkeit, an der Position die Körperherrschaft, und die Tabelle der Grammatiker blieb die Klassenfolge des Konservatoriums. Aber diese Praxis hat die Theorie weniger befruchtet, als verwirrt. Im Jargon der sich fortpflanzenden Schulen wechselte sie die alten Termini häufig ab, ja entstellte und verzerrte sie sogar, die Theorie aus Angst vor Abstraktion versuchte sich damit abzufinden, die Praxis aus Angst vor Unbildung sich ihr wieder anzubequemen, und so kam schließlich ein lieblicher Zustand von Konfusion



heraus, der das ursprüngliche französische Idiom in Dialekte von babylonischer Unversöhnlichkeit auflöste.

Wenn sich in der Theorie Bewegungsanschauung und ein bildhauerischer Wille rhythmischer Gestaltung ausspricht, so ist der Inhalt der alten Tanzschriften die Geschichte dieses eigentümlichen Kunstzweiges, ist die Auskämpfung des hohen Strebens, bewegliche Körper in die Methode einer Grammatik zu bannen. Wir lesen sie nicht, um die alten Tänzer aus ihrer Ruhe aufzuschrecken und nochmals ihre Pas und Mouvements vorexerzieren zu lassen, sondern um das Wesentliche in der Auffassung kennen zu lernen, die aus der Fülle der Möglichkeiten, aus dem Reichtum der Bewegung Gesetze und Typen gewinnt, die den künstlerischen Neigungen der Zeit entsprechen. Der Theoretiker zerlegt den fertigen Tanz in diejenigen Bestandteile, die ihm als bildhauerisches Material am wichtigsten erscheinen, er lobt und entwickelt dieselben Touren und Figuren, die der Maler aus den Tänzen seiner Epoche als charakteristisch auswählt, und die Folge der von ihm analysierten Stellungen und Bewegungen ist nichts anderes als die Schule der schönen Rhythmik seiner Zeitgenossen, auf wenige Charaktere gebracht.

Feuillet

Feuillet, der die Reihe beginnt, am Anfang des 18. Jahrhunderts ist mit der Gestaltung der neuen Lehre noch durchaus nicht fertig. Fertig wurde man ja nie, und konnte es nicht werden, aber man glaubte es doch zu sein, man glaubte die Irrationalität aller Bewegung rational gemacht zu haben. Was Feuillet wollte, war eine restlose Aufzeichnung aller Positionen und Bewegungen, durch deren Zusammensetzung er den realen Tanz gewinnt. Er erreichte genug, um sein System zum europäischen zu machen, aber er erreichte nicht genug, um eine unlösbare Frage wirklich lösen zu können. Der Widerspruch der neuen Lehre zeigte sich im ersten Augenblick. Kann ich eine Grammatik des Tanzes schreiben? Wenn ich nur die gebräuchlichen Pas systematisiere, so ist die Grammatik unvollständig, und wenn ich nur abstrakt grammatisch entwickle, so komme ich zu zahllosen Gebilden, die ungebräuchlich, dilettantisch sind. Bewegung ist unendlich, Tanz ist stilisierter Verkehr in den Formen der Mode, Grammatik aber ist ein Schema über alle Stile und Sitten hinweg, die das künstlerische Wesen des Tanzes



sind. Feuillet war Grammatiker genug, um das System aufzustellen, aber Tänzer genug, um es nicht zu erfüllen. Der Kompromiss rettete seine Anschauung.

Positionen Er beginnt mit der Überlegung, wie der ruhig stehende Mensch zu rubrizieren sei, und überliefert als erster die berühmten fünf Positionen, die sich bis heute praktisch bewährt haben: I \/, II \ /, III > oder <, IV \ / oder \ /, V < oder > . Das sind fünf verschiedene Stellungen auswärts gedrehter Füße. Man sieht das System, I und II können nicht variiert werden, bei III—V kann links und rechts gewechselt werden. I, III und V sind engere Fußanschlüsse, nämlich Hacke an Hacke, Hacke an Mitte und Hacke an Spitze — während II und IV die gespreizten sind. Er nennt diese fünf Positionen die „richtigen" und hat dazu noch fünf „falsche", nämlich ähnliche Kombinationen mit einwärtsigen Füßen. Es wäre schön, auf die fünf Positionen, besonders die richtigen, sich beschränken zu können. Aber das ging bald nicht mehr. Man unterteilte. Man machte eine zweite bis vierte Position halb schräg vor, kleine und große Positionen je nach der Fußentfernung und wieder andere Positionen der verschiedensten Nummer mit gehobenen Füßen. So bringt es Magri, der Neapler Tanzmeister, in seinem trattato von 1779 schon auf zwanzig Stück: fünf vere, fünf false, fünf mit gehobenem Bein, wovon einige noch extra forzate sein können, und fünf „Spagnuole", das sind Positionen mit parallelen geraden Füßen, eine Mittelstufe zwischen den auswärtsigen und einwärtsigen, die die italienische Springvirtuosität empfahl. 1831 gab Théleur seine lettres on dansing heraus. Er ist der einzige, der das ganze System umzuwerfen wagt, die dritte Position schaltet er vollkommen aus, nur die erste nennt er wirklich „Position", die andern „stations" und nach einem ganz selbständigen Prinzip, das er durch kostümierte Figuren illustriert, entwickelt er fünf ground stations, 11 half aerial, 10 aerial. Das Interessante an seinem Versuch ist, daß die dritte Position in allen Arten von der fünften besiegt erscheint. Das Theater hat die Gesellschaft überwunden. Die dritte Position, der leicht angestellte Fuß, wird immer im Salon die natürliche und graziöse Anfangsstellung und Vorbereitung sein, die fünfte Position mit gekreuzten Füßen ist künstlicher, aufregender, theatralischer, spannender. Sie gibt dem Auge mehr Linienschnitt, den Nerven mehr Elastizität. Dritte und fünfte Position fechten neben den zivilen ersten, zweiten und vierten einen Kampf aus, den Kampf zwischen der Gesellschaftsdame und der Balletteuse. Der aufmerksame Lehrer der Tanzschriften verfolgt diesen edlen Wettstreit zwischen den Zeilen. Von 1820 ab tritt die Tanztheorie — was sollte sie am



Kontre und Walzer grammatisch lernen? — ganz auf die Theaterseite. Die dritte Position wird unbarmherzig von ihrer sinnlicheren Schwester verdrängt. Und wenn man in neuerer Zeit erhitzte Widersprüche und Polemiken in Anfangsstellungen III und V findet, so werden sie zum größten Teil auf die Schule des Lehrers zurückzuführen sein, ob er von der Bühne oder vom Salon seine Informationen holte.

Dies ist das Schicksal der Positionen. Nachdem die Theorie fünf von ihnen, die sich in gewissem Sinne systematisch ordnen, als Grundschema aufgestellt hatte, versucht die Praxis allerlei sonstige Erfahrungen und Bedürfnisse in dieselben Schubfächer unterzubringen, womit sie nur eine Verwirrung anrichtet. Das Dilemma ist da. Wäre es möglich, alle ruhigen Körperstellungen (nicht bloß die einfachen des polykletischen Doryphoros, sondern auch die reizvolleren des michelangeloschen David) in eine Tabelle zu bringen, so würde die Praxis lächeln. Das System versucht nur die wichtigsten zu fassen, sie stilisiert in I bis V das Stehen in einer bewußt akademischen Richtung.

Hauptpas

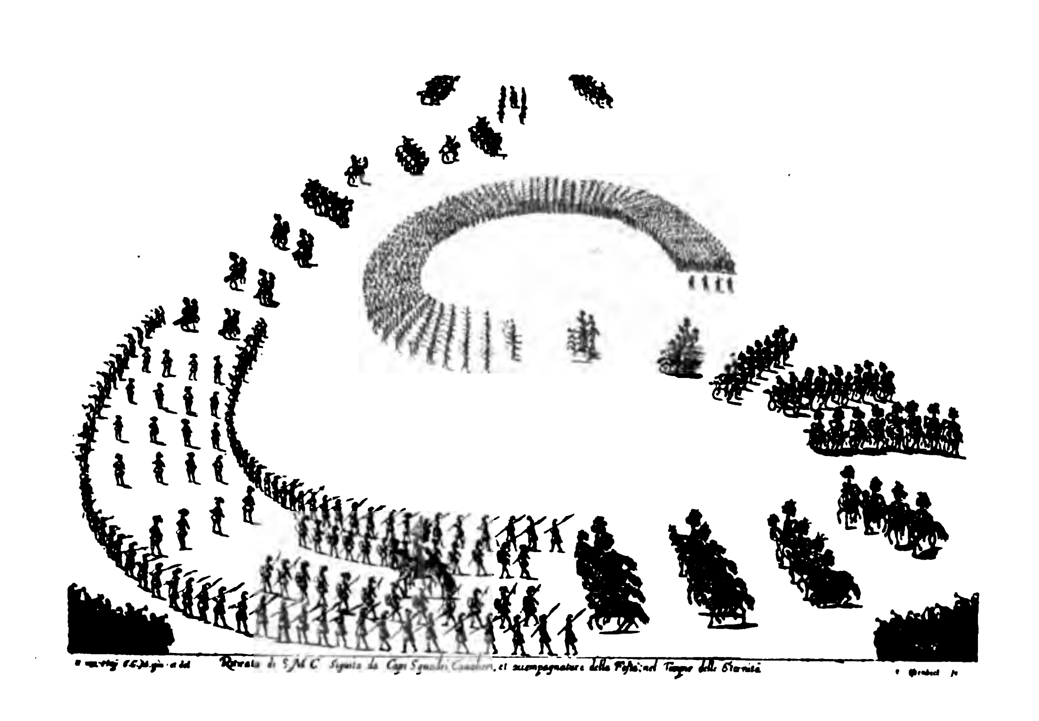
Ebenso schulmäßig, aber nicht einmal so erfolgreich lief es mit den Hauptpas ab, von denen Feuillet, vielleicht nach dem Muster der populären Positionen, gleichfalls fünf aufstellt: den Schritt gerade aus, den offenen Schritt, den runden Schritt, den schlangenförmigen Schritt und den pas battu. Es ist kaum nötig, die Kategorie des pas battu als blindes Fenster nachzuweisen. Das Battieren, das Anschlagen des einen Fußes an den andern, vorn, hinten, seitlich, am Fußhals, am Schenkel oder wie sonst es später ausgebildet war, ist nur eine Verzierung, es ist das beliebteste Agrément des leichten 18. Jahrhunderts, bis zum schwirrenden Triller kultiviert, ein rein causierendes, brillierendes, schattierendes Blendspiel der beweglichen Füße, wie der Pralltriller, der Mordent, der Doppelschlag in Couperins anmutigen Klavierstücken die Hauptnote umflattert. Es ist kein pas. Der Pas ist die Bewegung aus einer Position in die andere oder reziproke und man mag ihn tortillé, rond, ouvert, droit nennen, je nachdem das Bein schlangenförmig, im Kreis, im flachen Bogen oder in der geraden Linie fortrückt. Auch da ist noch genug Theorie. Die Schlangenbewegung ist recht singulär, ein seitliches ouvert unterscheidet sich wenig vom droit nach der Seite, es ist Spintisiererei und Feuillet selbst verrät seine Zweifel an einer versteckten Stelle, bei einer Druckfehlerberichtigung.

Man hätte sicherlich besser getan, mit diesen „Hauptpas" erst nicht das Konzept der Theorie zu verwirren. Man hätte die reinen Bewegungen, das Geradeaus, die Ronde, den Bogen, die Schlange, das Battieren als Motive loslösen und ihre Anwendung auf das Gehen oder

auf die bloße Position der weiteren Schlußfolgerung überlassen müssen. Auch das war Kompromiß. Man hätte dann die saubere Reihe der Bewegungsmotive vervollständigt, die Feuillets glücklichste Anschauung sind. Es ist ein großer Erfolg der Theorie, eine Reinheit der Abstraktion, wie bei der Loslösung philosophischer Kategorien, wenn diese Bewegungsmotive und Stellungsmotive klar als Typen herausgenommen werden: das Beugen, das Strecken, das werfende Springen, das Hochspringen, das Fallen, das Gleiten, das Drehen, das Heben des Fußes, das Aufstellen auf die Spitze oder auf den Hacken, mit eventueller Übertragung der Körperlast (das einzige Mal, daß Feuillet statischer empfindet) — reinlichere Motive können nicht gewonnen werden. Sie sind als typische Merkmale, als stetige Wiederholungen aus den Bewegungen unseres Körpers abstrahiert, wie Noten aus der tönenden Musik, und indem man sie graphisch zusammensetzt, kann man hoffen, das vollständige Bild laufender Rhythmik in geordneter Folge wiedergeben zu können. Die Renaissance war zu dieser Abstraktion niemals fortgeschritten. Sie hatte vor Schrittfolgen den Schritt, vor Schritten die Bewegung übersehen. Es bleibt der Triumph der französischen Schule das Motiv der Bewegung in diesen Typen erkannt zu haben, und nur die stehende Praxis verhinderte sie, dieses Prinzip bis zur Unerbittlichkeit durchzuführen. Positionen und Schritte sind an sich schwer auf Einheiten zu bringen, wohl aber läßt sich eine Reihe wiederkehrender Stellungen und Bewegungen innerhalb ihres Apparates finden, die, weil sie aus dem Mechanismus des Körpers hervorgehen, organisch begründete Formen des Rhythmus darstellten.

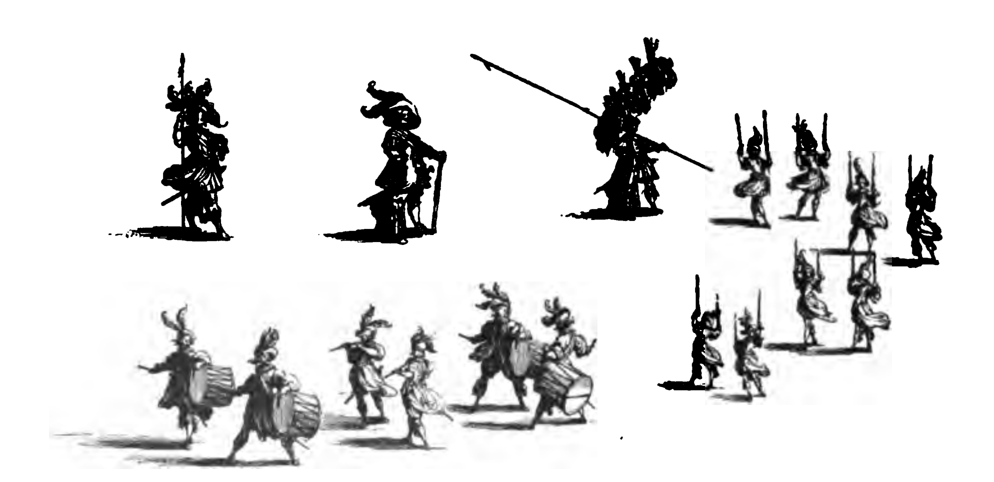
Das Motiv

Hier sitzt der Kern der neuen Bewegungsanschauung. Indem sie aus der verwirrenden Fülle möglicher Bewegungen die typischen Motive heraus abstrahiert, vermag sie diese Bewegung zu lesen. Sie liest den Schritt der Courante und des Menuetts als Zusammensetzung von Schreiten, Beugen, Gleiten, Strecken, sie liest jede noch so verwickelte tänzerische Virtuosität als ein System von Notenwerten, deren Wiederaufreihung graphisch zu vermitteln und nicht anders von dem Interpreten in natürlichen und persönlichen Ausdruck umzusetzen ist, wie irgend ein geschriebenes Musikstück, dessen Vermittlung die kalten Notenköpfe sind. Ja sie geht nach diesem Muster noch weiter. Da der ganze Bewegungsapparat auf die Symmetrie unseres Körpers gebaut ist, wie das Klavierspielen auf die Tätigkeit beider Hände, nimmt sie erst den vollen Schritt, die beiderseitige Stellung als Ganzes, Abschließendes und entwickelt für einseitige Stellung und Bewegung den Begriff der Demiposition und des Demipas. Ein theoretischer Begriff,



GROSSES MILITÄRBALLETT AUS DEM „SIEGSTREIT DER LUFT UND DES WASSERS", WIEN, ZUR HOCHZEIT LEOPOLDS I. 1667

Entreé de Monsieur de Macey.



Jac. Callot inv. Fe.

AUS: CALLOT, COMBAT
À LA BARRIÈRE, NANCY 1627



für die Bezeichnung einer rechtseitigen Stellung oder Bewegung gewählt, die erst durch eine entsprechende oder abschließende linke zur ganzen Position oder zum Pas wird, eine Systemfolge, die erst durch das andere System zum runden Tanzensemble sich vervollständigt.

Choreographie

Mit der Entdeckung des Motivs war die akademische Grundlage, der Wortschatz der Tanzkunst gegeben, und zugleich die neue Choreographie auf die Wege geleitet. Man konnte für jedes Motiv ein Zeichen in das graphische System einsetzen und legte so zugleich das Lexikon der gebräuchlichen Bewegungen fest, die man auf die Grundschemata reduziert hatte. Es schien alles erreicht. Was konnte das Leben noch über diese Kategorien hinaus bieten und wie war es möglich, daß die Akademie mit der Permutation dieser Zeichen nicht auf ewig den Tanz kontrollieren und modellieren sollte. Es schien so einfach. Die Bewegung war in ihre Moleküle zerlegt, die Moleküle lagen in den Retorten, und aus Rot, Blau und Gelb lassen sich alle Bilder malen. So fing Feuillet zu schreiben an. Er setzte das Zeichen für „Herr" und das für „Dame", bezeichnete die Richtung, wenn nötig die Fußstellung, zog die Linie des Tanzweges, teilte sie der Musik konsequent in Takte ab und ließ rechts und links die rechten und linken Füße ihre Pas staffelförmig fortschreiten, indem er für jedes Motiv sein schnell memorierbares Sigel daransetzte: ein schräger Strich für Beugen, gerade für Heben, zwei für Springen, drei für Hochspringen, Winkel für Fallen, ein T für gleiten, Querstrich für Hochhalten, Punkte an die Ferse oder den Hacken für Fersen- oder Hackenstütze, Viertel-, Halb-, Ganzkreise für Drehungen. Es ging wunderbar. Man konnte die Reihenfolge der Sigel für Beugen, Heben, Gleiten genau in der Folge des Tanzschrittes an die Fußlinie setzen, konnte Kreisführungen oder Battements des Fußes durch Kurven oder spitze Winkel der Fußlinien aufmalen, konnte linke und rechte Seite ganz selbständig ausführen, konnte sie kreuzen und Gleichzeitigkeit durch Verbindungsstriche andeuten und jeden Wechsel zwischen allen Positions und Pas durch ein Motiv klar machen, das die Verwirrung des Lebens überraschend in ein paar Typen der Kunst aufzulösen schien. Sogar für die wichtigsten Armbewegungen lassen sich schnelle Zeichen an den Rand setzen, die einzigen, die aufrißmäßig gewonnen werden, während sonst das ganze Feuilletsche System auf dem Prinzip des Grundrisses ausgedacht ist.

Es war ein Vergnügen, diese Grundriß-Choreographie auf die



üblichen Schritte anzuwenden. Wie langwierig wäre die Beschreibung des Courantenschritts, der den Fuß aus der hinteren vierten Position mit Beugen, Erheben, Spitzeschleifen vorbringt, oder umgedreht hinter, oder seitlich, oder gekreuzt mit Drehung. Hier ist mit wenigen Strichen diese Bewegung in ihrer Reihenfolge klar und scharf hingesetzt. Oder das Demicoupé, das Fortsetzen des Fußes mit Beugung und Hebung, das durch den Gleitschritt des andern Fußes zum ganzen Coupé wird. Wie leicht kann man es in allen seinen Varianten aufzeichnen, mit dem Schlußassemblé in I, dem Emboité in III, mit allen Drehungen, mit allen Battements. Und es wird nicht undeutlicher, wenn das Coupé durch einen dritten Schritt vervollständigt wird, also ein Beugschritt und zwei einfache Pas, wofür der technische Ausdruck Pas de Bourrée oder Fleuret ist; ob links battu und demitourné, ob $^1/_4$ tourné en ouvrant und hinten emboitté — die Stenographie bezwingt es kürzer als alle Worte. Nicht anders die Springschritte, das jeté auf das marschierende Bein, der Contretemps auf das nichtmarschierende und ihre Verknüpfung im Ballonné (es war Spezialität des Monsieur Ballon), das Chassé, in dem das hintere Bein beugend und springend das andere in die Luft und einen Schritt vor schlägt, der Kreuzsprung des Sissonne, die Pirouetten-Drehungen, die Sprünge mit beiden Beinen als Caprioles und ihre Verbindung mit Luftschritten als Entrechats — und wieder die Komplikation aller dieser mit einander und mit allen Positionen vorher und nachher, es löste sich in die Stenographie auf und ließ sich lehren und verschicken und fortpflanzen. Tänze verschicken, wie man einen Brief schreibt, das wünscht sich Feuillet. Er weiß sich im Besitze dieser geheimen Kunst, er fühlt sich, wie sich der erste Notenschrifterfinder gefühlt haben muß.

Hat ihm die Zukunft recht gegeben? Man verbreitete und bewunderte seine Choreographie, man erkannte das System der Motive an, man gab sich Mühe auch neue Formen ihr zu assimilieren. Aber es mußte ein tiefer Irrtum in ihr sein, sie brachte es über die Kuriosität nicht weit hinaus. Man konnte wahnsinnig werden, wenn man sie las. Es war wohl doch nicht wie die Sprache, die in so wenigen Zeichen uns ein so augenfälliges Bild des Gedankens gibt, oder die Noten, die den Tonkörper auf ein laufendes Band projizieren. Es war die Theorie der Bewegungsmotive, die aus der abstrakten Beobachtung ihre Zeichen gewann und den wirklichen Bewegungstypus zu einem umständlichen Apparat von gedrängten Andeutungen ausbreitete. Auf diesen Linien balgten sich die Sprung- und Chassézeichen, bis man sie nicht mehr auseinanderhielt, sie verteilten sich nicht immer klar in die Takte, sie



verzwickten sich, bis die Linie nicht mehr reichte und punktiert überspringen mußte. Von Zeit zu Zeit setzt der Weg ab, als ob er unter der Last der Signaturen Atem holen müßte, und von neuem muß man sich einstellen. Man muß sich überhaupt fortwährend einstellen, das Buch verkehrt in der Hand, man dreht sich und springt, bis man es wieder gerade halten darf, man verliert das einzige Ziel, das diese Methode uns vortäuscht, das klare Bild des ganzen Tanzes. Und wenn das Auge endlich soweit ist, aus dieser verwirrenden Fülle präziser Zeichen sich eine deutliche Vorstellung des Kunstwerks zu machen, dann kommen neue Tänze und wieder geht die Arbeit der Kombination von vorn los. Was tat Feuillet mit den Menuettschritten, jener Verbindung von Coupés und Pas simples, in der dieser herrschende Tanz des achtzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurde? Er verfügte sie in einen Anhang zu seinem Buche, auf eine verlorene Tafel, während der Couranten- und der Bourréeschritt, seine älteren Vorstufen, als Hauptartikel vorn abgehandelt werden. So langsam folgte die Choreographie der Mode. Sie war schwerfällig. Sie präzisierte den Schritt und verlor den Blick für die Einheit der Phrase. Sie hätte mit einem kurzen Zeichen für die gebräuchlichsten Zusammensetzungen, für Coupés, Chassés, Bourrées, Menuetts mehr erreicht, als mit aller Stilisierung der abstrakten Motive, die man wohl akademisch lehren, einzeln schreiben, aber nur unter der Gefahr der Karikatur zu einem Tanzbilde verbinden konnte. Es war die Rache des sinnlichsten Lebens an der tötlichsten aller Grammatiken.

Das System der Schritte

In jedem Falle war das Programm schöner Tanzmotive festgestellt, Motive, die im Gegensatz zu den wuchernden und barocken Künsten des italienischen Cinquecento die klare und reife Schule eleganter Körperrhythmik zu Typen prägten. Die Harmonie der Bewegungen war in wenige charaktervolle Bilder zerlegt, die als wohlgeordnete Folge schöner Menschenstellungen an den Wänden der Akademie hingen — ein Kanon, der für ganze Zeitalter maßgebend war, wie einst die Lehrfiguren des Polyklet und Lysipp. Da sah man die fünf guten Positionen, drei geschlossene, zwei offene in symmetrischer Überzeugtheit. Man sah die drei großen Möglichkeiten der Beziehungen bewegter Beine: die geraden, die bogenförmigen, die schlagenden in einfacher und in gekreuzter Richtung. Man sah die Beugschritte vom „Demy Coupé" bis zum feierlichen „Temps de Courante". Hier war der Hüpfschritt als Contretemps, dort der Wurfschritt als Jetté im Kontraste der Pendants gebildet. Die Chassés, die Sissonnes, die Kapriolen, die Entrechats stellten das Crescendo der Springreihe dar. Die Pirouetten alle Drehungen und Wirbel. Zwei Coupés vereinigten sich zum Coupé à deux mouvements,



ein Coupé mit zwei Schritten zur Bourrée und ein bis drei Coupés mit ein bis drei Schritten zum viersilbigen Pas des Menuetts. Schönes Beugen, schönes Gleiten, schönes Anschließen ist der Grundrhythmus dieser Tafeln, ist der weltmännische und formbewußte Ausdruck des galanten Zeitalters.





Das Dégagement

In dieser Lehre baute das 18. Jahrhundert weiter, und gerade an diesem Weiterbau überzeugte man sich von der Unmöglichkeit, eine Grammatik aufzustellen, die allen verfeinerten Beobachtungen entsprach. Je länger man hinsah, desto mehr überzeugte man sich, daß zwischen Schritt und Schritt ein statischer Vorgang sich einrangierte, der graphisch schwer zu fassen war und dennoch die Seele der Bewegung bildete: das Entlasten des einen und das Belasten des andern Beins. Das Problem der équilibration, des Körpergleichgewichts, seiner Störungen, seiner Überleitungen tauchte auf, und man erkannte, daß in dem feinfühligen Degagement der wahre Ausdruck jener graziösen Rhythmik lag, deren äußerlich merkbare und zeichenbare Stufen nur in den Positionen und Bewegungsmotiven gezählt wurden. Durch die ganze Theorie wächst die Gleichgewichtslehre. Wo früher nackte Schritte und Stellungen genannt wurden, gibt man jetzt den genauen Prozeß der Lastübertragung an, der erst die feinsten körperlichen Mechanismen, die leisen Beugungen, die zarten Spitzenstellungen, die vorbereitenden Absatzhebungen, die Opposition der Arme, die Schulter- und Kopfakzente auslöst: dieses ganze unbestimmbare und doch bestimmende wiegende und spannende Spiel der fluktuierenden Kraft und Last, das die hohe Grazie des Körpers, die bewegliche Architektur seiner Glieder schafft. Der Franzose Rameau untersucht die drei Gelenke des Beines und genauer als seine Vorgänger den Port de Bras. Der Engländer Weaver wird als Tanzmeister zum Anatom der Human machine, ein genauester Kenner der Innixion, die er bis in die Reverenzen durchführt, in alles Stehn und Gehn und Springen, das according to the dictates of the nature, agreable to the laws of mechanism zu bilden sei. Der Italiener Dufort, ein sauberer Methodiker, paragraphiert neben den Hauptstellungen und den Hauptbewegungen (beugen, strecken, gehn, drehn) auch die Haupttypen des



Equilibrio, je nachdem man auf einem oder beiden Füßen steht, flach oder auf der Spitze.

Schrittlexica

So wenig man auch hier zu einem abschließenden Resultate kam, so sehr verfeinerte es doch das Organ für den körperlichen Rhythmus und bei all denjenigen Theoretikern, die das Dégager in ihr Herz geschlossen haben, beobachten wir auch eine distinguiertere Auffassung von Bewegungen und Schrittnuancen, gegen die Feuillets einfache Paslinien wie Turnübungen erscheinen. Die Unterschiede des Coupéschrittes, der erst nach dem Vorsetzen streckt, und des Courantenschrittes, der vorher streckt, um das Gleiten elegant anzuschließen, ja die verschiedenen Nuancen eines bloßen halben und eines zum ganzen vervollständigten Coupés, die leichte Jetéakzentuation anschließender Schritte, die Variationen der Sprünge zwischen den Typen des Rigaudon und des Sissonne, die Spreiz- uud doppelseitigen Gleitschritte als Saillies und Echappés, die viel erörterten Varianten der Bourrée und Fleuretgattung, die Verweisung aller Beugungen in den Auftakt, die eine Grundregel dieser fließenden Architektur wurde, alles das wird bis zur Peinlichkeit ziseliert und detailliert und — setzt sich sofort in Katalogisierung um. Je mehr man beobachtet, desto mehr Abarten und Unterarten schließen sich an die Haupttypen an. Tauberts „Rechtschaffner Tanzmeister" wird zu einem Lexikon sämtlicher nur ausdenkbarer Verknüpfungen von Bewegungen, die in praktischem Interesse gelehrt werden, als Figurationen des Menuetts. Man bringt es bis zu 106 Veränderungen des Coupés. Die Fleurets und die Contretemps werden unübersehbare Familien. Zwischen den Pirouetten auf beiden Füßen und den Tournés auf einem, werden neue Klassenunterschiede geschaffen. Und in dieses Chaos von Figuren und Figürchen, den dreifachen Contretemps, neunfachen Jetés, Contrebalancen mit Battements und Beinronden spielen die kleinen zarten Befehle, leichte Beugungen vor Wurfschritten, ein sauter sans sauter, die man in dem Lärm des Unterrichts nicht mehr zu hören meint, obwohl gerade sie die kultiviertesten rhythmischen Gefühle der Zeit darstellen.

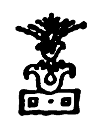
Rameau

Mit der Verfeinerung des Organs versuchte die Schrift zunächst Schritt zu halten. Um die Dauer der Bewegungsabschnitte klarer zu überliefern, gab man den Feuilletschen Pasköpfen die üblichen Zeichen der Notenlängen; man verteilte die Skalen des Aufhebens, Kniebeugens, Streckens noch genauer auf die Linie; man schrieb die Jetés und Contretemps, die bei Feuillet noch nicht ganz verständlich in Choreographie umgesetzt waren, lesbarer aus; man bezeichnete die Tätigkeit der betreffenden Standbeine während der Evolutionen des Spielbeins deut-



licher; man fügte mehr Richtungszeichen in die Kurven der Tanzlinie und zerteilte sie lieber in noch mehr Stücke, um das Auge nicht zu verwirren. Rameau in seinem Abrégé gibt eine überzeugte Vergleichstafel der neuen Schreibart und der alten. Aber was half es? Das Motiv war in Stenographie zu übersetzen, der Tanz blieb ein Rebusraten. Je detaillierter sich die Kunst entwickelte, je virtuoser sie im Ballett sich auswuchs, desto verzweifelter wurde das choreographische Verfahren. In der Neapler Schule schien man ihr endgültig den Abschied zu geben.





Kapriolen

Wie sollten sich diese Ballettkünste aufschreiben lassen, gegen die der Salon und das Theater Ludwigs XIV. ein naives Vergnügen gewesen war? Es war die große Ära der fünften Positionen, die man mit Spitzenschritten zum Pas de Marseille verband, die man den koloraturwütigen Battements, seien sie basso piegato, oder disteso, oder collo di piede, oder staccato zugrunde legte, die zur Formierung des Glissés und des Développés (Kreisführung des Beins) und aller Pirouetten benutzt wurden. Wie viele Bewegungen ohne Platzwechsel, wie viele Touren sotto il corpo kannte diese Schule. Und mit welcher Virtuosenlust pflegte sie die alte Liebhaberei der Italiener, die Sprünge. Die Kapriolen sind das üppigste Kapitel bei Magri. Es weht Neapler Opernluft. Er zählt die Feste auf, in denen er über die Köpfe sprang. Er meint es ganz ernst, eine Wissenschaft neapolitanischer Theatervirtuosität. Jede Kapriole hat ihre Stelle auf dem Theater, il loro punto matematico, e il suo contralume — sonst verpufft sie. Was gibt es da für Manieren in hohen und flachen Sprüngen und Drehungen, Spazza, Campagna, Reale, alla Turca, Galletto, Salto morto, Salto del Basco. Sie tragen Erfindernamen. Der Gran Gorguglié ist Herrn Magris Patent. Man dreht dabei springend ein Bein. Die Wissenschaft der Capriole battute und intrecciate führt zu heftigen Diskussionen. Soll man den Entrechat italienisch offen aufhören? Nein, nein, lieber 11mal Beine kreuzen und französisch schließen als ein solches Experiment zu wagen. Und Magri konnte bis 16mal sotto il corpo kapriolieren. Die Meister seien hochgepriesen. Cesarini konnte drei Drehungen machen in der Kapriole, die hieß „salto tondo sotto il corpo“. Und Pitrot konnte nach der Pirouette von zwei Minuten mit sämtlichen



Schikanen, als Battements und Tordichamps, plötzlich unbeweglich im Aplomb stehen bleiben. Das war Kunst! Wer konnte sie aufschreiben, wer lesen? Magri verzichtet für die Pas auf die Choreographie, die noch sein Vorgänger Dufort hoffnungsvoll von Feuillet übernommen hatte.

Mimik Es kam noch etwas hinzu, etwas der Virtuosität ganz Entgegengesetztes, das dennoch mit ihr a tempo sich ausgebildet hatte: die gesteigerte Mimik, die Ausdruckstypik. Von der Fußschrift war man wohl zur Armschrift ein wenig fortgeschritten, aber was wollten diese paar Zeichen helfen! Man unterschied damals allein in den Bourréeformen sehr peinlich zwischen einer „trockenen" Weise, einer zweiten heftigeren, die sich für Ciaconnen empfahl, einer dritten für den estremo dolore, die mit erhobenem Arm und zitterndem Körper schloß, man schrieb für die Attitüden leuchtende Augen, geöffnete Zähne vor — alles hatte seinen Platz in den Grotesken oder den balletti serii und es war unmöglich diese mimischen Forderungen auf den Linien choreographischer Tafeln zu verzeichnen. Die Ausdruckstypik des Balletts, je gesteigerter sie wurde, spottete um so mehr der grammatischen Analyse. Noverre, der sich immer bemühte, ein Gluck des Balletts zu werden, wußte wohl, warum er sich mit dem System der Tanzschrift nie befreundete, das von einem starren Theater und bescheidenen Salon auf die große Oper zu übertragen nur unfruchtbar war.

So ist die Mimik und die Virtuosität der großen französischen und italienischen Ballette nicht aufgezeichnet worden. Sie schwand wie die Schauspielkunst. Die Kupfer geben uns Momente der Aufführung, die Tanzbücher die hypergrammatische Technik der ins Unzählbare wuchernden Formen — die Bewegung selbst, den eigentlichsten Reiz der Rhythmik wiederherzustellen bleibt unserer Phantasie überlassen. Nur die Wege des Tanzes, die Figuren der wandelnden Linien konnte man festhalten, und dies hatte die Choreographie wiederum an einem einfachen neuen Tanze geübt, am Contre, der im Gegensatz zum Einzelpaartanz der Courante und des Menuetts eine ganze Gesellschaft, ein Zimmerballett beschäftigte.





Wegzeichnungen

Der Contre wird von Anfang an in so reduzierten Schritten getanzt, daß es sich kaum lohnte, sie zu notieren. Wege sind hier alles. Und die Wege konnte man für beliebig viel Paare sehr schön auf das Blatt projizieren, von Tour zu Tour, in allen Phasen der Verwandlung. Sie brauchten nicht mehr mit der verwirrenden Fülle von Schritt- und Positionszeichen belegt zu werden, wie auf den Seiten, die uns Pécours Bourrée d'Achille, Bourgogne, Aimable Vainqueur, Menuet d'Alcide und sonstige Einzelpaartänze überliefert haben, sondern es genügte, die tanzenden Personen gut zu unterscheiden und hin und wieder einen Rigaudonsprung, ein Chassé, einen Contretemps oder Gavottepas, aus denen sich der übliche Schrittkomment zusammensetzte, einzuzeichnen. Die Carrés, die Chaines, die Courses und Promenades, Poussettes und Moulinets der verschiedenen Contres laufen von den Köpfen kleiner Dreiecke, Vierecke, Kreise, Kreuze aus, die Männchen schwarz, die Weibchen weiß, und sie finden sich zur Orientierung bei jeder neuen vier- oder achttaktigen Tour ein. Man war witzig genug, sie als Arlequin und Arlequine, Polichinell und Gigogne, Pierrot und Pierrette, Paysan und Paysanne vorzustellen und Stecher, wie St. Aubin, benutzen die Gelegenheit, unter diesem Bilde der „Französischen Komödie" die tanzenden Gruppen in bestimmten Momenten an den Rand zu malen. Es ist eine Stufenfolge: Caroso und Negri hatten einst die Anfangsstellungen der Tänze in effigie stechen lassen, Rameau und Delacuisse geben diese Schlußbilder hinzu, Dubois und Guillaume und Wilson zerlegen die Touren der Allemande und des Altwalzers in ein Dutzend folgender Stellungen und Paarbilder, der moderne Kinematograph anatomisiert sie in Sekundenteile, und indem er sie auf der Leinwand wieder zusammenfaßt, hat er ein Problem gelöst, das Jahrhunderte vergeblich bearbeiteten: die Überlieferung eines Tanzes.

Es malten sich die Contrewege so zahllos wie ihre Muster im Salon auf das Papier. Praktisch vorgewiesen, theoretisch erdacht, wie in der Grammatik der festen und der freien Contrefiguren, die Carl Christoph Lange 1762 herausgab, ziehen und winden sie sich über die Seiten, kaum gestört von einem Balancézeichen am Ende der Linie, einer Richtungsmarkierung, den Signaturen für Handgeben, Drohen, Kopfberühren, Winken, Fußschlagen, Händeklatschen und was sonst für volkstümliche Motive in diese Reigenform übergingen. So vereinfachte sich die Schrift. Sie überließ, wie die Musik jener Zeit, immer mehr die Verzierungskünste und Koloraturen der improvisierenden Laune des Ausübenden und gab ihm das Gerüst eines Generalbasses mit wenigen Andeutungen



JACQUES CALLOT: BALLET RADIERUNG





NARRENGRUPPE AUS EINEM STUTTGARTER FESTBUCH 1617



der Melodiebelebung. Lange sagte 60 Jahre nach Feuillet: Bei Aufzeichnung eines Tanzes hat man eben nicht allezeit nöthig, die starken Wendungen zu zwo, drey Touren, nebst den vielen frisiren, battiren und cabrioliren zu bemerken. Es ist genug, wann nur eine Tour sich zu drehen, an statt zwo, drey Touren, ein pas assemblé an statt einer starken Cabriole gezeichnet wird u.s.w. Denn gleichwie ein guter Musicus die Manieren, die nicht bemerkt sind, zu spielen weiß: also verstehet auch ein geschickter Tänzer seine starken Wendungen, Cabriolen und Manieren zu gehöriger Zeit anzubringen.

Es lehrte der Contre das Wesentliche choreographieren, das Individuelle improvisieren. Für die Ballettschule stellte sich sofort der Nutzen ein. Es war wenigstens jetzt möglich, mit zweifelloser Klarheit die Wege, die Armhaltungen, auch die verschränktesten, die wichtigsten Drehungen, ja auch die Pausen einzelner Tänzer zu notieren. Man konnte immerhin ein äußeres Schema des Contre und des Balletts festhalten und bildete diese Möglichkeit aus, je mehr man einsah, daß das wirkliche mimische Gesamtbild und die ganze Virtuosität des Theaters die Choreographie zu sprengen drohte. Magri hat eine vollkommene Contreschrift. Das Personenzeichen hat seine Weglinie und seine Armlinie. Die Wege laufen ihre Figur, die Arme werden in allen Verschränkungen projiziert, Pausen bezeichnet, die Touren deutlich abgeteilt. Was ist geschehen? Man hat einfach Feuillets Fußchoreographie aufgegeben und nur die Zeichnung der Arme und der Figur beibehalten. Die Tanzschrift hat sich verschoben. Sie verzichtet darauf, Bewegung zu geben, sie gibt Projektionen statt stenographischer Sigel, eine Art Graphik bildlicher Stellungen. Man kann auf Magris Tafeln sehen, mit welcher Leichtigkeit und Übersichtlichkeit sich diese geniale Methode auf drei, vier Paare, auf ganze Ballettkorps übertragen läßt. Sie ist vom Auge erfunden, nicht wie Feuillets Schrift vom Gehirn. Ihr Triumph war größer, ihr Erfolg dauerhafter. Bis heut hat sie sich zur Überlieferung von Ballettfiguren bewährt.

Moderne Schulen

Das neunzehnte Jahrhundert wollte sich nicht ohne weiteres bei den Erfahrungen und Resultaten des achtzehnten beruhigen. Der alte Traum, Libretto, Musik und Tanz eines Balletts in einem Buche vereinigen zu können, taucht am lebhaftesten in Arthur Saint-Léons Kopf auf. Seine Sténochorégraphie erschien 1852. Sie beruht auf einer Vereinigung von Grundriß-, Aufriß- und Notenschrift, die sich zu



Feuillet verhält wie die gelehrte moderne Stilwirtschaft zum naiven Gleichmaß der Renaissance. Er zieht fünf Linien, auf der Linie notiert er die Bewegungen à terre, über ihr die in der Luft; eine sechste oberste Linie ist für die Zeichen der Arme und Körperhaltung reserviert. Positionsziffern werden generalbaßartig zugesetzt. Die Beine sind im Aufriß projiziert, gerade, gebeugt, geknickt, gestreckt, im Kreis geführt, an den Fußhals gelegt, wie es immer nötig ist; Standbeine stark, Spielbeine schwach. Kreuze und Be's erhöhen und vermindern die Positionen. Bruchziffern geben die Höhe von Hebungen an. Gleit-, Dreh-, Bindungs-, Wiederholungs-, Schlagzeichen werden sigelartig zugesetzt. Der Zehentanz, in dieser Zeit seiner ersten Blüte, bekommt sein besonderes Signum. Schließlich werden auch Abkürzungen zugelassen: pbt petit battement doublé als Chiffre unter die Anfangsstellung gesetzt. Die Grundposition als „Schlüssel" eröffnet das System. Es war also alles zusammengepackt, was an Schriftmethoden für bewegliche Dinge jemals erfunden worden war. Und so blieb es im Koffer der Saint-Léonschen Buches. Für einen einzelnen allenfalls verwendbar, für die gebräuchlichsten Schritte schon viel zu zeichenselig, ging diese Kuriosität eines großen Tänzers und schlechten Psychologen den Weg alles Papiers. Zorn in seiner Tanzgrammatik versuchte ihre neue Anregung fortzubilden: die Aufrißzeichnung. Er setzt zeitgemäß noch die Zehen an die Körperzeichen, unterscheidet die Kopfhaltungen genauer, bis er zu richtigen kleinen Skeletten und schließlich realistischen Tableaux kommt. Die Skelett-Idee war schon Blasis im Kopf herumgegangen, Klemm, der den oft aufgelegten „Katechismus des Tanzes" schrieb, hat sie jetzt wieder aufgenommen. Freising dagegen in seiner Kurzschrift, die im übrigen wie alle neueren Systeme in der Versuchslinie Saint-Léons liegt, stellte mit mehr Glück eine alte, zwar ungenügende, aber nicht unpraktische Methode auf: für gebräuchliche Pas, für Tempo- und Haltungsbezeichnungen Chiffern zu verwenden. Schon Théleur in seinen lettres von 1831 hatte dafür ganz brauchbare Vorschläge gemacht: ein Bogenzeichen für pas de basque, ein Peitschenzeichen für pas fouetté, eine enge trillernde Linie für Bourrée. Indem man jetzt für diese Schriftzeichen am liebsten Buchstaben einsetzte, die vom Terminus abgekürzt und leicht memorierbar waren, kehrte man zu einer Tanzschrift zurück, die einst in der Renaissance, bei Negri, bei Arena, bei Arbeau sich vollkommen bewährt hatte. Damals setzte man Letterchiffern für die Pas, weil man sie noch nicht grammatisch zu analysieren verstand — heut tut man es, weil man unterdessen lernte, daß alle analytische Aufzeichnung der körperlich ausdrucksvollen Bewegung an ihrer Irrationalität scheitern



muß. So schließt sich der Kreis dieser Wissenschaft, die so reich an Eifer, wie arm an Erfolgen gewesen ist.

Der lebendige Tanz, der ungeschriebene, der sich sinnlich augenfällig in allen süßen Reizen körperlicher Statik und Mechanik auslebt, der von Erfahrung zu Erfahrung, von Mode zu Mode sich wandelt, verfeinert, assimiliert, tanzt über alle Stenographenkünste hinweg und ist den Schreibern schon aus dem Blick, wenn sie ihn registrieren wollen. Der Walzer würde lächerlich werden, wenn man ihn nach Feuillets oder Saint-Léons Normalschema aufzeichnete. Seine natürlichen und persönlich nuancierten Bewegungen würden in der Schrift zu einem Monstrum erstarren. Mit dem Rundtanz hört die Grammatik und die Choreographie des Gesellschaftstanzes auf. Das rhythmische Gefühl wiegender Paare läßt sich nicht notieren, wie der gemessene statuarische Schritt des Menuett-Tänzers. Es ist eine vollendete Kapitulation vor der Unberechenbarkeit des sinnlichen Lebens.

Und das Theater? Es hat seit den Zeiten der großen französischen Schule zu wenig Gelegenheit, zu wenig Bedürfnis technischer Neuerungen gehabt, um in der Theorie wichtige Entdeckungen, neue Bewegungssysteme zu erleben. Der virtuose, barocke Standpunkt des fortgeschrittenen achtzehnten Jahrhunderts, der in Magris Trattato dokumentarisch uns überliefert ist, gilt noch. Selbst der Einschnitt der zwanziger und dreißiger Jahre brachte nur ein Aufleben, keine Veränderung. Für die Ferse tritt die Zehe ein, das Beugen läßt an typischem Werte nach, die Masse arbeitet in einem Freskostil von Turnübungen. Aber die Üppigkeit der Spätrenaissance bleibt über allen Virtuosenkünsten und läßt sich selbst in den Jahren historischer Stilmeierei nicht aus der Tradition bringen. So lebt die Lehre von Schule zu Schule weiter, wenig gestört durch die grammatischen Übungen einiger eifriger Tanzmethodiker, die Schulen lokalisieren sich, sie bilden ihren eigenen Jargon aus und ein praktischer Beobachter würde den Zusammenhang, der sich in die Fäden mündlicher Überlieferung aufzulösen begann, kaum noch wiederherstellen. Einige Schritte kommen und gehen mit Moden und Schulen, der temps de cuisse mit dem üppigen Schenkel, der hüpfende und kreisende pas de basque, der schaukelnde ballotté, der wogende pas de Zéphire und der fouetté, dessen Peitschenform schon bei Magri vorgebildet liegt — aber eine europäische Verständigung ist über sie selten erzielt worden. Von 1820 ab etwa wird die Hauptübung des 18. Jahrhunderts, das Coupé, verschwommen und verwechselt, und während er sich als alter Beugschritt auf den Spitzen nur in einer Konservatoriumsübung hält, nehmen ihn die einen als geteilten, die anderen als geschnittenen Schritt. Genau



so wie Feuillet, Rameau und Dufort unter dem Pas de Gaillarde etwas ganz anderes verstanden, als dieses Lieblingsmotiv der Renaissance einst gewesen war. Die Contretemps und die großen Wurfschritt-Brisés und ihre Kette als Pistolets oder Ailes de pigeon sind eine historische Folge von Mißverständnissen. Was widerfuhr nicht allein dem guten Contretemps. Als alter italienischer Contratempo, eine Rubatobewegung gegen den Takt, rutscht es als Hüpfschritt in Frankreich in den Takt hinein und wird später als ein Gegenschlagen im kleinen Entrechat kommentiert. Vom alten Ballonné des Meister Ballon, dessen Spezialität eine rapide Verbindung von Wurf- und Hüpfschritten war, bleibt die Kugelbewegung eines Fußes, bei der man nun natürlich an einen Ballon denkt. Sind es bloß Sprachschiebungen, die aus der Intrecciata den Entrechat, aus tour de jambe den Tordichamp, aus Sissonne den Ciscauxschritt, und aus dem Jeté den „großen Steh" einer modernen Ballettschule entstehen ließen? Immer hat in der Ballettstunde die schnelle Praxis des Augenblicks, die mündliche Fortpflanzung der Lehre, ein mythologischer Ausbau der Überlieferung sich über die theoretischen Anwandlungen hinweggesetzt. Die Tanzkunst verschlang ihr eignes System. In den Exerzitien der Pliés, Dégagements, Battements, Ronds de jambe, die den Unterricht ausfüllen, entdeckt man bisweilen noch kunstgeschichtliche Reste. Sie haben sich in diesem Museum erhalten, wie die einstige rhythmische Kunst des Militärs auf den Exerzierplätzen. Sie werden dort als bewährte Mittel der Muskelstählung und Körperbiegung bleiben, auch wenn die sehnsüchtig erwartete hohe Kunst der natürlichen und ausdrucksreinen Bewegung im Ballett, wie in der Gesellschaft, wie im Schauspiel, die versteinerte Tradition der stilisierten Romanen überwunden haben wird.

Apropos. Auch in den Organen des Verfassers widerstrebt etwas der alten Choreographie. Sein Buch ist vielleicht das einzige Werk über Tanz, das auf den Spaß verzichtet, ein paar jener krausen und bizarren graphischen Darstellungen der alten Courante und des Menuetts zu geben, die mit dem Schein einer seltsamen Gelehrsamkeit merkwürdige ornamentale Reize verbinden. Er ist seelenfroh, sie nicht wiedersehen zu brauchen, nachdem er in den Jahren des Studiums sich mörderisch mit ihnen geplagt und sich gar wohl eingebildet hat, sie fließend lesen zu können. Für eine richtige Illustration fand er sie zu lächerlich und für eine Vignette zu beleidigend, um die tänzerische Linie Walsers durch ihre Grimasse unterbrechen zu wollen. Man muß diese alten philologischen Künste verachten lernen, um die Kunst zu lieben, die uns selbst wieder lehren wird, aus der stofflichen Bedrückung in die persönliche Freiheit aufzusteigen.



Die Kunst

Ein bleibendes Dokument des Tanzes als Bewegungsanschauung ging allein in die bildende Kunst über. Die wirklich großen Tanzlehrer und Ballettmeister, die Meister der Pantomime waren, liebäugelten auch zu methodischen Zwecken ernstlich mit ihr. Noverre und Vigano wandten sich der Choreographie ab, um eine Art mimischer Alphabete, Zeichen für Stellungen, zu erdenken oder gar Friese mit Ballettbildern sich zu wünschen, die die laufenden Teile einer mimischen Darstellung aufrollten. Eine natürliche Sehnsucht lag darin, aber auch ein verzeihlicher Irrtum. Wesen des Tanzes ist Bewegung und Wandlung und Überführung der Motive, die Malerei aber ist Ruhe auch in der beweglichsten Bewegung.

Es mußte die Bewegung aus dem Tanze ausgeschaltet werden, wenn man ihn malerisch und plastisch überliefern wollte; es mußte seine Malerei und Plastik ausgeschaltet werden, wenn man ihn graphisch festzulegen versuchte; es mußte das Bild fortbleiben, wenn man seinen Rhythmus musikalisch rettete. Der Kinematograph gibt die mechanische Reproduktion der Wirklichkeit, die Kunst gab die persönliche Auffassung der schöpferischen Phantasie.

So wurde die Kunstgeschichte des Tanzes die Ergänzung seiner Choreographie, indem sie durch Anschauung das ersetzte, was sie an Bewegung verlor. Man findet früh schon allerlei selbständige Tanzbilder, so allgemein, daß man auf die Form der Schrittfolgen oder der Figuren aus ihnen selten schließen kann. Doch sie geben die Anschauung der Zeit, das Wesentliche des Gefühls, das Charakteristische des allgemeinen Interesses. Reigen und Promenaden eröffnen die Folge,



die Runkelsteiner Fresken, altfranzösische Miniaturen zeigen diesen Typus, nicht anders zeichnet Meckenem die tanzenden Paare vor der Herodias, Promenaden und Reigen werden zum Boccaccio gemalt und markieren den Tanz in alten Festbüchern, am reichsten in Kaiser Maximilians Freidal. Ein neuer Typus erscheint vom siebzehnten Jahrhundert ab. Das einzelne Paar, besonders feierlich hervorgehoben, tanzt im Zirkel der großen Gesellschaft, so malt Clouet den Ball des Duc de Joyeuse, so geben die Kalender unter Louis XIV. das Menuett, so fixieren zahlreiche Festgravüren den wichtigsten Moment des Balles. Die Bewegung als solche wird kultiviert. Die Watteauschule tritt mit einer üppigen Zahl von Tanzbildern hervor, die aus dem Menuett die einzelne schöne Stellung herausnehmen und in eine lose Gesellschaft als Mittelpunkt einsetzen. Die Allemandenstellungen mit verschränkten Armen geben neue Anregungen. Sie werden von St. Aubin in seinen berühmten Bals in mehreren Touren vereinigt. Zahllose Tanzstundenbilder zeigen das Interesse für die Stimmung im Unterricht, für den Maitre und den Eleven, den Spieler, die begleitende Mutter. Der Contre ruft zuerst die Karikaturen wach. Man beginnt bequem und ungenau zu tanzen, man verbürgerlicht und verspießert in der Bewegung, und die Stifte des Gillray, Cruikshank, Debucourt, Newton, Kingsbury beeilen sich, diese Grotesken festzuhalten. Der alte deutsche Tanz, teilweise ein Rundtanz hatte einst Aldegrever und Scheufelin begeistert, einzelne drehende oder schreitende Paare zu zeichnen. Jetzt bringt die Polka und der Walzer eine kleine Literatur von tanzenden Einzelpaaren, ohne Gesellschaft. Gavarni interessiert sich für die Bewegung jedes modernen Einzelpaares. Selbst die Mazurkatouren finden ihre Lithographen. Das Auge ist zugleich feinfühliger geworden für die Impression bewegter Körper, für die Kultur der verschwimmenden Linien des Balles. In der Plastik der Claudel und des Vigeland wird das tanzende Paar eine eilende Woge, ein Augenblick bewegter Sinnlichkeit. Und das impressionistische Bild des Balles gibt das glitzernde Meer dieser Wogen, Einzelpaare, die sich im Duft und Schaum der Farben und Reflexe auflösen.

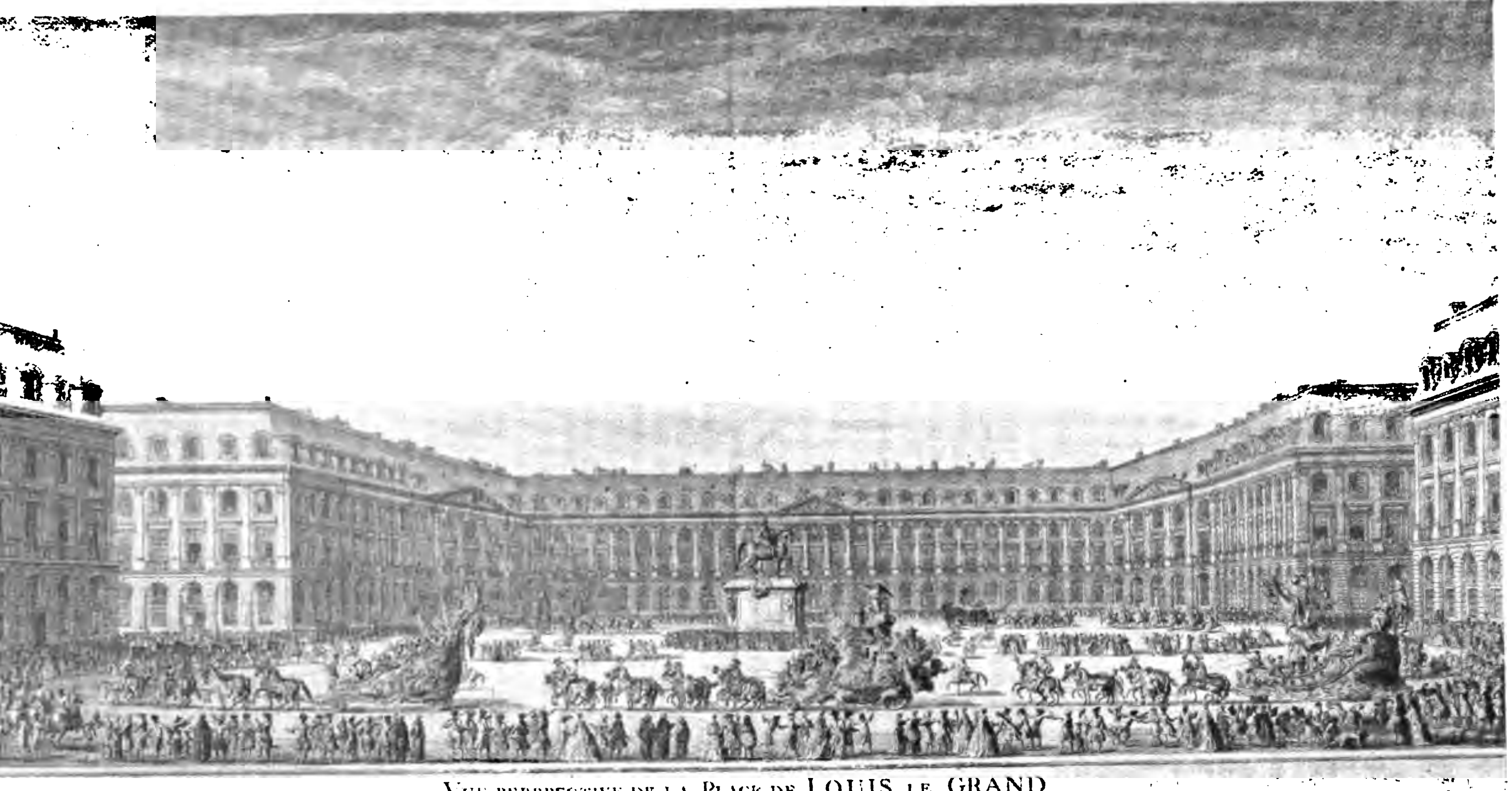
Wer nennt sie alle, die tausendfältigen Strahlungen, die das sonnige Motiv des Tanzes in den Seelen der Künstler fand? Zwei Reihen stach de Bry von Bauerntänzen und Kavaliertänzen, und die beiden Reihen setzten sich in unendliche Variationen fort, und jeder Tag bringt uns ein neues Volkslied und einen neuen Hymnus. Wir blättern in dieser Mappe von Tanzkunst und wählen hundert Proben offnen und heimlichen Tanzes, alter und neuer Zeit aus, deren schwache



Reproduktion unsere Freunde an den Reichtum erinnern mag, der sie umgibt. Sie erlassen uns das Lexikon der Tanzkunstwerke, denn mit uns haben sie nun genug des Lexikalischen und sehnen sich, wieder mit den Flügeln zu schlagen. Nehmt sie als eine leichte Dekoration einer schweren Lektüre.

Der Tanz wird in der Kunst zur Dekoration, ein Moment bewegtesten Stillstands. Aus Menzelschen Ballbildern steigt er heraus, als Farbenwoge, als Bewegungsschnitt. Er wird zur japanischen kapriziösen Linie auf buntem Holzdruck, zum Kostümstück auf den Blättern aller Stilisten, zum Farbenrausch auf Angladas spanischen Visionen, zum orgiastischen Plakat der Cheret- und Willetteschule, zum Coup des Augenblicks bei Degas, zum feierlichen Ornament bei Stuck und zur anmutigen Statuette in Kiemlens, Klimsch', Leonards Bronze- und Porzellanfiguren. Wir fangen ihn mit dem Schmetterlingsnetz auf, heften ihn an die Wand, stellen ihn auf den Sockel, und bewahren uns das Bild seiner Vergänglichkeit in der schönen Begrenzung der Kunst.



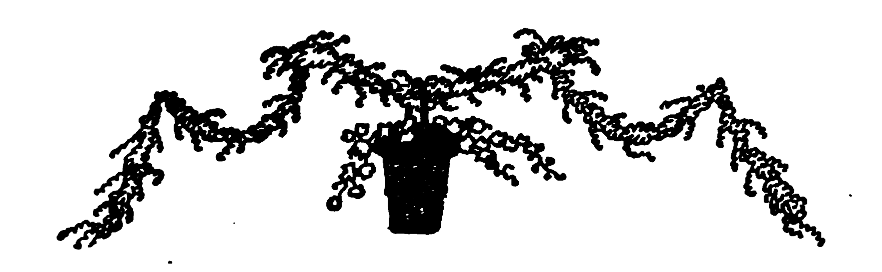


VUE PERSPECTIVE DE LA PLACE DE LOUIS LE GRAND
avec la représentation de la marche des Chars et Cortège des gardes de la Ville le 13. Fevrier 1747.
Jour du Mariage de MONSEIGNEUR LE DAUPHIN avec la PRINCESSE MARIE JOSEPHE DE SAXE.

DEKORATION AUS CESTIS OPER „POMO D'ORO“
AUFGEFÜHRT IN WIEN 1668

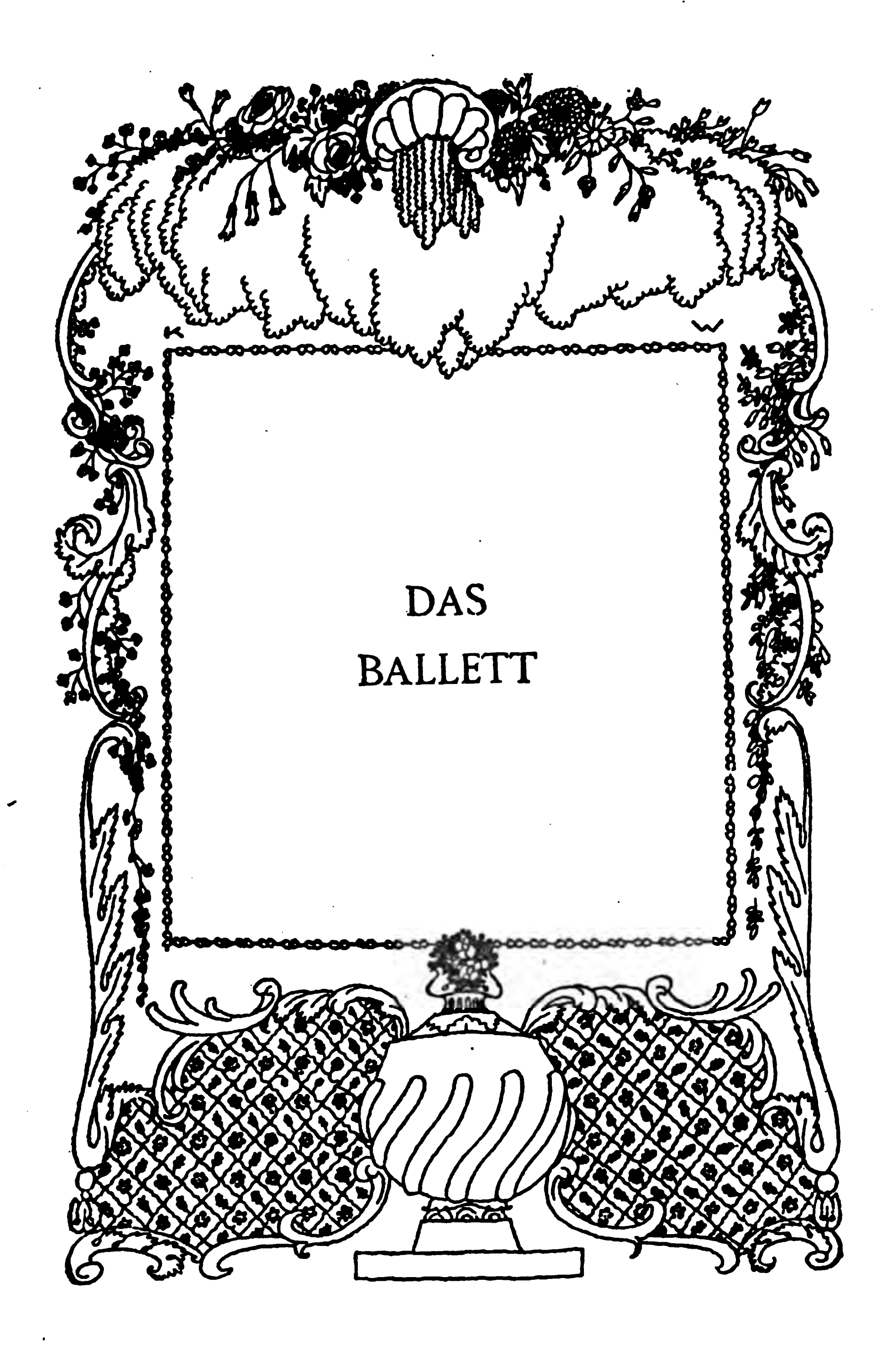






Denn es hat über Herrn und Knecht
Die Torheit immer ein gleiches Recht.
Doch steckt hinter diesem Schönbart
Ein Gesicht von ganz andrer Art,
Das, würdet ihr es recht erkennen,
Ihr wohl dürftet die Liebe nennen:
Denn die Liebe und die Torheit
Sind Zwillingsgeschwister von alter Zeit.

Götz IV 13



DAS BALLETT



KLEIDER MACHEN CHARAKTERE. DER eine gibt seiner unruhigen Seele durch die gewählte und gepflegte Tracht, die seinen Körper gleichsam bestätigt, den schauspielenden Schein von Ruhe. Der andere entflammt seine Alltäglichkeit durch eine Maskerade zur Leidenschaft, zur ekstatischen Unruhe, zur hinreißenden Philosophie des bewußten Augenblicks. Beide wissen, daß sie spielen, aber sie wissen auch, daß die Illusion in guten Stunden stärkere Kräfte besitzt als die Wahrheit, und daß der Genuß des Scheins weitläufiger ist als der der Wirklichkeit. Wir können den Schein schaffen, die Wahrheit nicht. Wir können immer schauspielern, nicht immer ehrlich sein. Immer? Es ist eine Gabe, wie jede andere Kunst. Die Romanen besitzen sie ausnahmslos, die Nordländer nur strichweise. Nur wer die karnevalistische Ader hat, kann die Wirklichkeit dieser schönen Lüge ungestraft genießen, gestalten, wiederholen. Er besitzt eine Feder in sich, die er nur aufzuschnellen braucht, um die Künste der Maske zu wünschen und zu vertragen. Der unmaskierte Tänzer fühlt durch das gute Kleid sich selbst stärker — vielleicht die schönste Lüge gegen das Leben. Der maskierte fühlt durch das fremde Kleid sich als einen anderen — sicherlich von den schönen Lügen die bunteste. Aber es bleibt eine Fratze zurück, wenn die Maske über den maskenunfähigen Menschen geworfen wird: eine Lüge gegen die Lüge, die der Sünden größte ist. In einem nordischen Zimmer, ein Nachdenker, ein armer Historiker und Ästhetiker schreibe ich diese Apologie der Maske, die meinem Körper fern geblieben ist, und berausche mich an den Flügelschlägen karnevalistischer Lust und Lüge, die aus weiten Zeiten und Ländern heraufklingen, ein starker sinnlicher Ton, ein heißer Schrei des Selbstvergessens, das in Schmerz und Freude des Menschen letzte Gnade ist.

Wir spielen in der Maske Theater und erlösen uns von dem heimlichen Theater des Lebens. Das Eingestandene befreit uns von dem Uneingestandenen. Wenn uns am Tage ein närrisches Rittertum in den Gliedern steckt und lächerlicher Ehrgeiz, am Abend dürfen wir Narren der Ehre und der Ritterlichkeit sein. Wenn wir uns am Tage des wahnsinnigen Königs in uns schämen, am Abend darf uns niemand den Lear verargen. Am Tage schweigen sie, am Abend sagen sich König Marke und Tristan die Wahrheit in der Lüge. Don Juan und der Komtur, Figaro und der Page, die Kameliendame und die Carmen steigen aus uns heraus, um hinter der Maske auf wenige Stunden ihrer Verzauberung



zu entgehen. Schwarze genußfrohe, heimlich verstehende Augen, der Mund, der im Lächeln die Zähne zeigt, das Haar, das dem Knoten entfließen will, der biegsame, hüftenweiche Körper, endlich darf er die entstellende Tracht des Alltages von sich werfen und hineingleiten, sich strecken in den fließenden, den tiefgegürteten Gewändern des Orients, die sein Wesen enthüllen, indem sie es verkleiden. Was von japanischer Zierlichkeit in dem Fräulein versteckt war, das wie eine fremde Prinzessin in das Kleid der zivilen Tochter verurteilt wurde, das wird am Abend frei und wahr, und der Bann ist gebrochen. Und was an Galanterie und Gefälligkeit verborgen war in unseren arbeitenden Gedanken, in unserem Kampfe um die Ruhe, in unserem ernsten Handeln und Sagen und Schreiben, das löst nun ohne Scham und Schande das Kostüm des Casanova aus, und Seidenstrümpfe, Escarpins, Ärmelspitzen und Puderperücke machen uns abenteuerlich, gelenkig, frivol, unsere Sinne schweben, unsere Finger jonglieren, unsere Gefühle musizieren, — was ist Welt und Weltenglück? Der Narrheit süßer Augenblick.

Die festlichen Triebe der Maskerade sind eine uralte Selbstverständlichkeit. Das Zivilkleid genießt sich auch für sich allein, die Maske — wenn ihre Narrheit nicht Wahnsinn wird — besteht nur in der Gesellschaft und ruft nach Vervielfältigung. Sich gegenseitig ausspielen oder sich zeigen — aber jedenfalls gesehen werden, das ist ihr Wesen. Erst dann zündet der schauspielerische Funke, setzt sich das selbstgewollte Drama der maskierten Wahrheit und wahrhaften Narrheit in Bewegung. Solange es den Spieltrieb gibt, gibt es die Maske, und solange die Maske herrscht, gibt es das Fest der Verkleidung in allen rhythmischen Formen. Das Gesellige reizt zum Rhythmus, weil es selbst in rhythmischer Bedeutung mitten im Leben steht, und die Maske ist das Wahrzeichen unbedingter Geselligkeit. Von der Maske her kommt in das Gesellschaftsleben ein neuer Antrieb rhythmischer Künste, der vielleicht nicht die Distinktion des Salontanzes an seinem Ziele findet, dafür aber weitere und farbigere Felder bestreicht, von dieser Gesellschaft selbst über alles Öffentliche in den Festen, alles Feierliche der roten Tage in Stadt, in Kirche, in Theater — vom Vergnügen bis in den Beruf hinein.

Es gibt eine Skala von Phantasiereizen der Maske. Am tiefsten stehen die Attrappenallegorien, die nicht die Mode der letzten Jahrzehnte erfunden, eher abgedämmt hat: Aufsätze, die auf öffentliche Denkmäler oder neue technische Erfindungen anspielen und den Träger mehr belasten als befreien. Köpfe stecken in eisernen Öfen, auf der Frisur türmt sich ein betreffendes Rolandmonument, der Körper wackelt in der Litfaßsäule oder man läuft vierfüßig als Klavier, das am Ende des



Rückens automatisch spielt. Ein anderes Extrem: statt der Verpackung die Entkleidung. Nacktheit ist die unzivilste der Masken, eine Nebenwirkung der erregten Tanzsinnlichkeit, die die Renaissance auf mehr als einem Adamsfest und nicht bloß am Hofe der Régence pflegte. Wir staunen nicht, auf den Festen der Katharina von Medici Edelmädchen, fast nackt, mit aufgelösten Haaren, bei Tisch bedienen zu sehen. Sie singen frivole Lieder, die gesammelt, gedruckt, bibliophil gebunden erscheinen, in vier Goldschnittbänden mit Vermeilecken und -Agraffen. Die tolle Laune treibt Weiber in Männerkleider, und Männer in Weiberröcke, ein Maskenmotiv, das sich länger bewährt hat als das adamitische, dessen letzte öffentliche Reste auf den Bällen der Quatre' 'z arts verboten werden. Heinrichs III. Ära ist die der Geschlechtsverkleidungen: er geht als Weib auf den Ball, er läßt bei Festen Weiber als Männer — bedienen. Die feine Nüancierung der Maske, ihre Emanzipation von Theatertypen bringt das maskierteste aller Jahrhunderte, das achtzehnte. Der Chevalier d'Eon zieht durch die Welt von Opernpagen begleitet. Die Gesellschaftsmaske wird kultiviert. Es genügt ein ganz kleiner Phantasiereiz, um Stimmung zu schaffen. Eine Cyranonase, ein Redoutenhut, ein grüner Schal, ein Haremsschleier, ein schwarzes Lärvchen. Die Larve macht die Frau frei. Sie tritt aus der Gebundenheit der Konvention und lebt einige wilde Stunden. Indem sie ihr Gesicht versteckt, enthüllt sie ihre Heimlichkeiten. Sie duzt. Sie betrügt. Sie verführt. Sie verrät. Sie träumt. Sie lacht. Alles schadlos, bis das Karnevalskerzchen ausgelöscht ist. Es tut sich ein Paradies augenblicklicher Gefühle auf, in dem die Gedanken, die Wünsche, schließlich die Füße tanzen.

Es ist nach dem Dreikönigstag in Venedig vor der Pariser Revolution. Die maschera buffa wird jetzt den ganzen Tag getragen. In der sala di ridotto strömt die Menge zusammen, man spielt. Die Piazetta ist umgeräumt für die Seiltänzer, Taschenspieler, Marionetten. Tausende von Masken wimmeln auf dem schöngepflasterten Tanzboden des Markusplatzes. Stumme Masken, die nur flanieren, und redende, die das Volk um sich sammeln: Advokaten mit Akten, Perücken, langen schwarzen Kurialwesten, Karikaturfranzosen mit ihren Weibern, Gondolieri, die sich streiten und in den Pausen das Tassolied singen, quäkende Pulcinelli, die bewegliche Hörner tragen und sie je nach der Begegnung symbolisch aufrichten, der Sior Todero Brondolon, die quattro rustici, der Sior Zanetto della buona grazia, der stammelnde Fischer Tita und was sich sonst noch goldonisch maskieren läßt. Contrabandieri dazwischen mit Eseln und Hunden, Kalabreser Musikanten, ein Improvisatore. Wenn ein Mönch entdeckt wird, fliegt ihm das Wort an den Kopf: heut ein Schwein,



morgen ein Heiliger. Stierhetzen regen die Geister auf. Ochsen werden feierlichst geköpft, Schweine vom Markusturm herabgestürzt. Nach den Schweinen läßt sich ein Arsenalarbeiter am Strick vom Turm herab, überreicht dem Dogen das Sonett, gleitet auf demselben Wege wieder in die Galeere zurück. Stadtparteien kämpfen, wer die Turnerpyramide, die forze d'Ercole besser macht. Gefechtstänze in der alten Moreskenmanier. Feuerwerk am hellen Tage. Abends in eines der sechs Opernhäuser. Die Mara singt diese Saison für 1500 Zechinen. Man spricht in den Logen über Riesenhonorare, man besucht sich, man ißt zusammen und macht aus mehreren Logen einen balco di conversazione. Zuletzt versammelt man sich, per far tardi, nochmals auf dem Markusplatz. Endlich läuten die Glocken: per la morte del Carnevale. Aber nur per piacere della Chiesa. Denn nirgends, sagt der Chroniqueur, ist die Andacht so zur Galanterie geworden wie in der Charwoche des schönen Venedig.

Dies ist die Hochblüte des freien Karneval, der nur von der Laune und von der Phantasie des einzelnen abhängt. Nicht Konfetti, nicht Moccoli machen ihn. Es ist der unthematische Maskenscherz, der keine Geschichte und wenig Leiden hat. Der thematische aber, die Maskerade mit Überschrift ist der Stoff einer langen Historie, die kurzweiliger erscheint, als sie verlaufen mußte. Hier wurde die Maske eine öffentliche Angelegenheit, mit künstlerischen Ehrbegriffen, verpflichtenden Forderungen, persönlichen Arrangements, man arbeitete, stilisierte und entwickelte sich in alle Perspektiven, in alle Widersprüche hinein.

Ein rhythmisches Interesse fand sich um so schneller ein, je feierlicher die Gelegenheit war. Und Gelegenheiten gab es bei jedem festlichen Tage auf der Straße, in der Kirche, im Saal, gesellschaftlich, theatralisch, für die Gefeierten, für die Feiernden und für die Zuschauer. Kirchlich begann es mit Selbstbeteiligung und endigte mit Theater, gesellschaftlich ebenso.



Maskierte Tänze

Ich habe den Menschen gezeigt, der sich erst im sportlichen Dienste eines Lebenszweckes rhythmisch bildet, dann denjenigen, der ohne Dienst, im bloßen Zusammensein, im schönen Verkehr sich kultiviert, jetzt komme ich zu dem, der im Dienste eines künstlichen Zweckes, einer Phantasievorstellung gebundenere oder ungebundenere Rhythmen der Bewegung, rein körperliche Rhythmen erprobt. Man nennt diese Gattung Ballett, aber es ist das Ballett im weitesten



Sinne, der maskierte Tanz und Marsch und das Spiel ohne Worte. Es wird begleitet von der Musik, die sich dabei bisweilen sehnt, von allem Figürlichen frei und in sich selbst dem Rhythmus zu leben. Noch muß sie warten.

Die maskierte Rhythmik tritt nicht reinlich in die Kunstgeschichte. In einem wüsten Chaos von Tanz, Musik, Deklamation, Menagerie, Clownerie und Akrobatik, in einem der barbarischesten Gesamtkunstwerke liegt sie versteckt. Mit der Musik hat sie sich seitdem am besten vertragen. Die Deklamation hat sie bis auf einige Versuche neuer Mimo-Dramen, die von einem Vorleser gedeutet werden, fallen lassen. Mit dem regulären Tanz lag sie in periodischer Liebe und Feindschaft. Die Akrobatik blieb ihr in der englischen Burleske, einer guten Gattung, treu. Menagerie und Ausstattung hat sie nicht verschmerzen können. Ihre Geschichte ist eine langsame Operation komplizierter Leiden, in der man sich über den Unsinn mit den Sinnen, über den Apparat mit dem Ideal, über die Torheit mit der Feierlichkeit, über die Kunst mit dem Publikum tröstete. Man glaubte an sie, solange sie embryonal war; als sie erwuchs, disputierte man sie zu Tode. Solange man sie erlebte, dachte man nicht nach; als man sie zum Theater machte, erkannte und verurteilte man sie. Ein Paradoxon: das Ballett vertrug es, nur getanzt, aber nicht aufgeführt zu werden. Als man es löste, tötete man es. Es war die Rache der Maske, die nur das befreit, was sie verdeckt.

Der bunte Lärm alter Hochzeiten und Festzüge dringt an unser Ohr. Ein Orpheus, eine Ceres, ein gut erzogener Achill, die Liebespaare der Urzeit, Herkules mit den Centauren und der Befreier Perseus. Viele Perseus etablieren sich, auch Apollo genannt, oder sonstige Drachentöter. Liebliche Nymphen stehen auf den Felsen, sie singen, und der Drache speit Feuerwerk. Venus und die wilden Männer, wobei Vulkan guten Stoff gibt, steht oft auf dem Repertoire. Feuer- und Wasserwerk, Musik, Gesang und Tanz nebst mannigfachen Dramen, deren Schwanz dem Hochzeitspaare zuwedelt. Die Künste der Bemalung und Dekoration werden aufgeboten: Engel fliegen von Kirchen auf vorbeiziehende Prozessionen, ein Knabe stirbt an seiner Vergoldung. Alte Römer triumphieren, Noah und David lächeln, die Allegorien des Lebensalters setzen ernste Mienen auf. Die Phantasie schlägt über.

Trionfo und Scena

In Italien findet sie ihre ersten festen Formen, die Renaissance stilisiert. Sie faßt das Ambulatorische unter dem Begriff trionfo zusammen, setzt als Accente die Szenen und Intermezzi hinein und bildet den carrus navalis, den Maskenwagen aus: als scena im trionfo. Damit gab sie der Welt die Typen der Festrhythmik. Der Wagen bewährte



PORTRÄT DES LOUIS PÉCOUR, NACH DEM GEMÄLDE VON TOURNIÈRE GESTOCHEN VON CHEREAU



EINE VARIÉTÉSZENE AUS:
LAMBRANZIS BALLI TEATRALI 17·



eine beträchtlich gruppenbildende Kraft, als Aufbau von Tugenden, Ländern, Elementen, Lebens- und Arbeitssymbolen, er war die feste Aufführung innerhalb des Zuges und wirkte rhythmisierend in den Vortrab und Nachtrab, der ihn einleitete und ausklingen ließ. Der trionfo war die wohlgeordnete Folge einer Reihe von Masken, die ein bestimmtes Thema variieren, eine Art laufende Chrie, die die Vorstellungen aller Denker und Dichter beeinflußte: Dante dichtet den Triumph der Beatrice, Petrarca den Amors, Savonarola den des Kreuzes. Die scena aber, das stehende bewegte Spiel, wurde die Mutter des Dramas. Wie die scena als Wagen in die Prozession einging, so fügte sich diese als Aufzug in Drama, Oper und Ballett. Es ist der Wechsel von Typen des Gehens und Stehens im Maskenspiel, den Italien seit früher Zeit erfaßt, ausbildet und durch die Renaissance über Europa verbreitet.

Tiere und Maschinen

Die illusionistischen Reize der Tiere werden bewußter einbezogen. Nicht bloß jenes phantastisch-märchenhafte Spiel mit der Freiheit der Tiere, das in der altfranzösischen Krönungssitte sein wunderbarstes Beispiel findet: man läßt plötzlich eine Anzahl Vögel frei, die jubilierend in die Lüfte fliegen. Sondern im Gegenteil, renaissancemäßig, die rhythmische Benutzung ihrer Unfreiheit, die sich von den Dressuren dieser Zeit an ähnlich wie die Stilisierung der Pflanze entwickelt. Auch das Tier wird dem Rhythmus unterworfen, dieses lebendige, aber unvernünftige Wesen, das zu den Vorzügen des Menschen, sich die Beweglichkeit kommandieren zu lassen, noch den Vorzug der Natur, dieses Kommando nur widerstrebend zu erdulden, hinzufügte. Konnte man sich einen größeren Triumph der Stilisierung vorstellen? Das Tier wird in den Festzug eingestellt: das fremde Tier, das man in der Menagerie züchtete, und noch mehr das eigene, das stolzeste: das Pferd. Fräulein Francesca Caccini genierte sich nicht, in ihrer Oper la liberazione di Ruggiero (1625) ein großes Pferdeballett einzufügen. Die Pferdeballetts des siebzehnten Jahrhunderts sind die Klassiker. Unser Zirkus der letzte Amateurrest.

Die Maschinen nicht zu vergessen. Ihr prachtvoll funktionierender Apparat an Engeln, Heiligen und Symbolen brachte die geometrische Präzision. Sie erzogen zum Rhythmus. Sie gaben das Uhrwerk der Reihenfolge. Bis zur Lächerlichkeit. Lionardo konstruierte eine Maschine mit beweglichen Planeten, und immer wenn ein Planet sich der betreffenden zu feiernden Braut näherte, trat ein Gott aus der Kugel und sang Verse. Gewissen Theoretikern muß diese tadellose Mechanik als rhythmisches Ideal gegolten haben, Menschenmaschinen, wie Feuerwerk, Fontänen und das Militär.



Festliteratur

Die erhaltene Festliteratur gibt uns immerhin nur einen Teil dieser Schauspiele. Die Festliteratur ist ein eigenes Feld der Sammlerkunst geworden, dafür ist sie groß genug. Man belehrt sich über sie in den Katalogen der Ruggieri- oder Destailleurkollektionen, in den Verzeichnissen der Ornamentstiche, der Berliner Lipperheideschen Sammlung, und findet ihre Bibliographie raisonnée in Vinet's Sammelwerk für die schönen Künste, das erst hinter diesem Abschnitt zu erscheinen aufhörte. Es ist die erste Anleitung zum Genuß aller Feste, nach deren, oft kolorierten Tafeln man sich die übrigen leichter in der Phantasie wieder herstellen kann. Da sind nicht bloß die verschiedenen Festbauten, Pavillons, Triumphtore, Malereien und die Feuerwerke, Wasserspiele, Jagden und Bälle zu sehen, die Bühnenbilder der Schauspiele und Opern, die kirchlichen und staatlichen Zeremonien und großen Eßgelegenheiten, von denen gern eine bunte Auswahl in recueils gesammelt wird. Sondern, von mehr oder weniger langatmigen Texten begleitet, erkennen wir alle die Anfänge und ersten Stadien des Balletts, wie es aus den Ritterspielen sich entpuppt hat. Sie theatralisieren die Turniere und geben den Bürgersleuten gute Beispiele. Aufzüge kostümierter Edelherren oder gewöhnlicher Sterblicher marschieren vorüber, jeder in einer Maske, gruppenweise um Wagen, von Musikchören geführt, die sich je nach dem Thema des betreffenden Abschnittes gern individualisieren. Die Herren, mit einem fingierten Spielnamen, lassen durch ein Kartell ihre Absichten kundgeben und stellen sich zuletzt zu einem scherzhaften Turniere, das die Masken des Zuges in einem allegorischen Spiel kunstvoll verknüpft. Höchste rhythmische Ordnung ist vorgeschrieben. Der Eintritt des Volkes vollzieht sich fast choreographisch. Die Pferdeballetts sind mit genauen Grundrissen fixiert. Die Züge laufen im Crescendo und Diminuendo ihrer Typen wohldisponiert von Blatt zu Blatt, oder um das momentane Schauspiel gegliederter Massen zu bieten, ordnen sie sich furchenmäßig, bustrophedon, nach hinten kleiner und kleiner. Häuserreihen sind als Fond gezeichnet, vor denen die Menschen einherziehen,



wie vor der Perspektive einer Bühne. Und wenn nun erst das Bühnenballett illustriert wird, dann sehen wir gern die Symmetrie aller Symmetrien, die sich in den phantastisch reichen Dekorationen der Burnacini, Fontana, Peruzzi, Sangallo, Sodoma wie in einem Spiegel fortzusetzen scheint. Diese Dekorationen, ob sie Häuser oder Paläste, Himmel oder Hölle schildern, sind berauschende Träume von Geometrie, die die ungeordnetsten Dinge der Welt zu einem tektonischen Kanon zwingt, Feuerschein und Wolken, Bäume und Tiere und die wildesten Wucherungen ornamentaler und baulicher Illusionen.

Die Entwicklung der Festblätter geht allmählich von einer getreuen Berichterstattung über diese fürstlich-militärische Rhythmik zum freieren malerischen Wurf. Die Stoffe aber bleiben sich ähnlich: es sind immer dieselben Berufsuniformen, dieselben typischen Ballette, dieselben ritterlichen oder bürgerlichen Maskenzüge: die Stände, die Erdteile, die Länder, die Künste, die Gewerbe, die Elemente, die antiken Götter, die Narren, die Tugenden alle mit ihren Wappen, ihren Wagen, ihrer Musik.

Kirchliche Einzüge, hohe Geburten und Vermählungen, städtische Bewillkommnungen, elegante Trauerfälle sind die Veranlassungen, die sich durch die Jahrhunderte und die Staaten gleich bleiben. Besonders schöne Masken werden groß gestochen, besonders edle Ritter apart aufgeführt, besonders nette Stücke oder Opern oder Ballette im Text beigeheftet. Unter den Tausenden von Festbüchern ragen einige hervor durch die kunstgeschichtliche Bedeutung ihres Inhaltes oder ihrer Darstellung. Das schönste Trauerwerk erschien zum Tode Karls III. von Lothringen 1608. Das berühmteste Einzugswerk ist die Bologneser Kavalkade Karls V. Der bedeutendste Künstler ist Callot in seinem Combat à la Barrière, der für den Übergang vom Turnier zum Ballett typisch ist. Feine alte Florentiner Bücher bleiben die Francesco Medici-Hochzeit von 1579, die Cosimo Medici und Maria Magdalena-Hochzeit von 1608. Später gab Della Bella hervorragende Florentiner Festbücher heraus. Ein dänisches Buch von 1648 überliefert uns ein Ballett, in dem gezeigt wird, daß dieses Land gar nicht so fern und so winterlich sei, wie man allgemein annehme. 1672 wurde ein amüsantes Stockholmer Festbuch gedruckt, zum Antritt Karls XI. In Deutschland verdient das Braunschweiger Buch von 1653 mit den Tugenden- und Lasterallegorien in der „triumphierenden Liebe“ besondere Aufmerksamkeit. Frankreich exzelliert sofort im 16. Jahrhundert durch die Ausgabe des Ballet comique, das für die Hoffeste grundlegend wurde. Unter Ludwig XIV. ist das Festbuch der île enchantée ein unersetzliches Kompendium aller rhythmischen Genüsse in Reiterei, Gastmahl, Theater und Konzert.



Das Perrault'sche Werk überliefert das berühmteste aller Karroussels von 1662 mit den fünf glänzenden Ballettquadrillen. Die großen Feste von Versailles, mit den Bühnenbildern der Alceste, des Malade, edierte Le Pautre. Das ist die erste Prachtblüte dieser Literatur. Die Sbarraschen Kunstwerke über die Hochzeitsfeste Leopolds I. in Wien stehen den Pariser zur Seite: sowohl das riesige Pferdeballettfest, als die prunkvolle Pomo d'oro-Aufführung, die dem Musiker als Cestische Oper besonders wertvoll ist und nun mit all den Prachtdekorationsblättern in den österreichischen Tonkunstdenkmälern neugedruckt vorliegt. Das sind wahre Kapitalsstücke. Eine zweite Gruppe glänzender Publikationen entsteht im 18. Jahrhundert: festliche Bände über die festlichen Tage, die die „Stadt Paris" ihren Herrschern gibt. Noch einmal taucht Italien auf: Neapel bringt 1749 ein bemerkenswertes Festbuch mit naturalistischen Tierlandschaften, 1778 sticht Raphael Morghen den Zug der Türkenmasken. Mit dem dünnen und schwächlichen Festbüchlein, das 1810 zu Napoleons Hochzeit erschien, geht diese reiche und weitverzweigte Literatur ihrem Ende zu. Ihr Verlauf ist der getreue bibliologische Niederschlag des Zeitalters der großen Festkulturen und ihre schöne Ergänzung sind die gezeichneten und gedichteten Festphantasien, die man von den Werken Kaiser Maximilians über die Goetheschen Maskenzüge bis zu dem reizenden Künstlerzug des Grünen Heinrich verfolgen kann. Aber was ist die ganze Pracht, die Europa auf seine Festbücher verwendete, gegen die unsagbar feine Rhythmik und Koloristik eines japanischen Rollbildes?

Kirchenfeste

Neben den Turnieren, Ritterspielen und ähnlichen Jouissancen gibt es noch einen Quellfluß des Balletts: die Kirchenfeste. Vielleicht übte sich das Ballettorgan an ihnen noch intensiver. Denn sie waren populär und sehr zugänglich. Sie gaben sowohl die Formen der Prozession als der Szene. Weltlich, wie sie geliebt wurden, verschmähten sie weder den Tanz noch die Narrheit, und über die tausendfachen Gelegenheiten kirchlicher Orchestik und Karnevalistik braucht nicht mehr berichtet zu werden. Ein Rausch sinnlicher Tanzfreude dringt in die Regionen fanatischen Glaubens, religiöser Stimulanz. Die Praesules tanzten der Prozession voran und die Derwische und die Jumpers schlagen Pirouetten. Man schlingt die Ronde bei der Hymne o filii, man tanzt das Ballett der Engel schon auf Erden. Jenseits der Pyrenäen widerstehen die reli-



giösen Sinne am längsten dem Einspruch der Puritaner. Glückliche Zeit, da Jesus und Maria in den Villancicos selbst den Reigen führten und sangen, da um die Jungfrau wandelnde Balletts aufgeführt wurden mit fächelnden Damen und gutmütigen Teufeln, da die Seises von den sevillanischen Chorknaben getanzt wurden: im kegelförmigen, aufgekrempelten Hut mit den blauen und weißen Federn, in der Halskrause, in weißer und blauer Seide, mit der Schärpe, dem Mäntelchen, blauen Strümpfen, weißen Schuhen. Noch glaubte man mit dem ganzen Körper an seinen Gott. Die symmetrischen und choreographischen Bewegungen des katholischen Ritus, die wir in unseren Kirchen als letzte Reste erhalten haben, bestimmten so manche Vorstellung der sacra conversazione auf italienischen Bildern, wie die Mysterien und Moralitäten die zyklischen Relieffolgen bilden halfen.

Ein geschlossenes Kapitel sind die Kirchenschauspiele, die Moralitäten, deren italienische Beispiele D'Ancona als die origini del teatro italiano so sorgsam gesammelt und kritisiert hat. Von den Moralités über die Rappresentazioni und Krippendramen bis in das Volksschauspiel des Maggio erkennen wir die geistlichen Ahnen der Ballettypen. Sie haben die Phantasie lange ernährt. In Florenz begannen die heiligen Darstellungen 1303 auf dem Ponte alla Carraja, um erst 1835 in einem heimlichen Privathaus ein obskures Ende zu finden.

Sie schärfen die Milieuvorstellung. Es heißt in den altfranzösischen Manuskripten beim Szenenwechsel kurz: il faut ungs bois. Aber es werden auch die Dekorationen aufs genaueste detailliert. Pavillons auf vier Säulen, Paradiese und Gott mit der Weltkugel, die vier Tugenden, Engel und Cherubim in Aureolen mit Nazareth, dem Tempel, Jerusalem, dem Meer als Hintergründen, Bassins mit Booten, Höllen mit nackten Teufeln, mit Verurteilten und Drachen sehen die Augen der Gläubigen. Die Geschichten der Heiligen werden in die typischen Szenen hineinprojiziert: Himmel, Hölle, Luft und Wasser, die die Oper noch solange rahmen sollten. In Kapsbergers Oratorium über den hl. Ignatius und Franz Xaver marschieren sämtliche Völkerschaften auf. Maschinen verhelfen zu Zauberkünsten. Engelsfiguren, durch Blei beschwert, gleiten auf Brücken von Tauen, Wolken ballen sich aus Baumwolle, in der Santa Christina stürzt ein Haus ein, Wandeldekorationen (mutazioni a vista) machen die Zeit zum Raum, Riesenschlangen aus Pappe bringen süße Schauder, die Gemarterten werden von Puppen dargestellt, in Versenkungen verschwinden Teufel mit Übeltätern, Engel und Selige steigen auf Drähten und Rädern gen Himmel. Der große Brunelleschi stattet die Rappresentazione dell' Annunziata aus; knieende, adorierende beweg-



liche Figuren, zwölf Engel mit vergoldeten Flügeln und Haaren tanzen Hand in Hand, über ihnen Wolken und Sternkreise, aufsteigende Mandorlen, sich öffnende Türen und eine infinità di lumi.

Ist die heilige Handlung so sinnlich, vergnüglich geworden, schämt sie sich nicht mehr der Intermezzi. Schauspieler, Sänger, Tänzer, Instrumentalisten, Tafeleien, Ritterspiele, Jagden, Schlachten füllen die Pausen. Beim „heiligen Samson" steht geschrieben: suonasi e ballasi. In den Santa Margherita und Uliva gibt es Moresken und Kriegerballetts. In den hl. Eustachius hat sich der carro trionfale eingeführt. Die buffoni und giocolari bilden oft eine zweite Komödie in der ersten. In den französischen Mysterien sind die Diableries selbständige Stücke.

Allegorien werden nicht geschont. In der hl. Uliva gibt es eine besondere Reihe allegorischer Intermezzi, die die Prototyps der moralischen Balletts sind: die Eitelkeit, oder die drei Tugenden Treue, Hoffnung, Klugheit; die unglückliche Liebe; die Süßigkeit der Ehe; Friede und Krieg; Nacht und Tag; Herrschaft und Ruhm. Frankreich ist noch assoziationssüchtiger. In der Moralité Bien-Advisé et Mal-Advisé gibt es 50 solcher Wesen, darunter Regnabo, Regno, Regnavi. Im Homme pêcheur ist eine Figur Honte-de-dire-ses pêchés. In der Condamnation de Bancquet: Diner, Soupper, Je-boy-à-vous, Pillule, Clistère. Auf alten Gobelins findet man die Illustrationen dafür.

Die Formen der „Contrasti" zerlegen die Typen im Sinne italienischer Renaissance-Dialektik: Amanti-Amore, Uomo-Donna, Mesi fra loro, Rustici e Chierici. Die Symbole ordnen sich in choreographischer Übersicht. Der ganze Apparat pantomimischer Analyse ist gegeben: das Thema der heiligen Handlung oder Legende wird von der Allegorie umrahmt, die Allegorie setzt Ornamente der Bühnentypik ab und das Intermezzo stilisiert sie an den Ruhepunkten des dramatischen Verlaufs.

Weltliche und geistliche Anordnungen wirken gegenseitig. Wie in der alten Danaekomödie Jupiter mit den Göttern in einer Illumination sitzt, die von den Freuden des Paradieses entlehnt wird, so feiert man 1609 die Heiligsprechung des Loyola in Spanien mit der Darstellung der Einnahme von Troja, die in einer Huldigung sämtlicher Erdteile schließt, voran das aktuelle Amerika, 70 Ritter von Affen und Papageien begleitet.





Alte Feste

Turnier und Kirche treffen sich zuerst in größerem Stile beim guten König René. Provençalischer Gesang mischt sich mit Mimik, Heilige mit Helden. Die Renommée auf einem Pferd, das Urbiner Herzogspaar auf Eseln führen einen Fête-Dieuzug mit einem olympischen Götterwagen, worauf einige Teufel den König Herodes quälen, Juden das goldene Kalb umtanzen, Jesus sein Kreuz trägt und die Königin von Saba ihre Toilettenkünste entfaltet. Der König selbst hatte sich das alles so gedacht und gemacht, und ein dankbares Volk jubelte ihm zu.

Die Provence, Burgund, Mailand, Paris sind vier Zentren des Tanzes. Ein burgundisches Fest gibt Karl der Kühne, Olivier beschreibt es. Die rhythmischen Genüsse des Menus auf einer Tafel, die dem Modell eines Staates mehr glich als einem Eßtisch, werden von Intermezzi unterbrochen. Es erscheint ein Leoparde mit dem englischen Banner, und einer Perle — zu Ehren der Dame Margarete von England. Es folgt ein goldener Löwe, auf dem Madame de Beauprant, die Zwergin des herzoglichen Fräuleins, als Schäferin mit der burgundischen Fahne sitzt, geleitet von den Herren de Ternant und Tristan de Thoulonjon, und der Löwe öffnet den Mund und deklamiert ein schönes Huldigungsgedicht. Endlich ein künstlich bewegtes Dromedar, mit wackelndem Kopfe, auf dem ein phantastischer Wilder sitzt mit den bunten Vögeln Indiens. Trompeten und Zinken. Man schmaust weiter.

Das berühmte Mailänder Fest wird 1489 von Bergonzio di Botta de Tortone zu Ehren der Hochzeit des Herzogs Galeazzo mit Isabella von Aragonien gegeben. Das Menu, die Tafelfreuden werden als Ballett rhythmisiert. Jason und die Argonauten decken den Tisch mit dem goldenen Vließ. Merkur bringt ein feistes Kalb, Diana einen Hirsch, Orpheus einige gebratene Vögel, indem er versichert, daß diese Hochzeit seine erste Freude seit dem großen Malheur mit der Euridice gewesen wäre und er nichts besseres hätte zu tun wissen, als die Vögel, seine begeisterten, aber törichten Zuhörer, diesem Zweck zu opfern. Theseus und Atalante bringen den Eber von Calydon, Isis mit leichtgeschürzten Nymphen die Pfauen, Tritonen die Fische, Hebe die Früchte und den Käse, der hohe Gastronom Agicius erklärt zum Schluß die ganze Begebenheit. Das war ein kunstvoll rhythmisiertes und mythologisiertes Menu, von entsprechenden Balletten und einer wechselnden charakteristischen Musik begleitet. Den Schluß bildet eine kleine Pantomime, in der die „schlechten“ Königinnen Semiramis, Helena, Medea, Phädra, Kleopatra von Grazien und Amoretten gestraft werden, um der Huldi-



gung der „guten“ Lucrezia, Penelope, Thomyris, Judith, Porzia, Sulpicia Platz zu machen — worauf ein Bacchanälchen das Fest bekrönt.

Hundert Jahre später, 1581, unter dem Einfluß der Katharina von Medici findet am französischen Hofe das große ballet comique de la reine statt, bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse. Arrangeur ist ein italienischer Geiger, Baltasarini, genannt Beaujoyeux, den uns Brantôme in seinen Memoiren als plaudersamen Freund und famosen Kerl beschreibt.

Prachtvolle Festkostüme, Gold und Steine, wie man sie bis dahin nicht sah. Bunte Prozessionen, Wasserfeste mit Wasserwagen, die von 24 Booten gezogen werden, verkleidet als Tritone und Delphine mit Musik (die schmählich mißlangen), Feuerwerk, künstliche Sommergärten und das große Ballett: Circe übt ihr Handwerk, Merkur entzaubert, sämtliche dii majores und minores mischen sich in die Affäre, die Tugenden machen sich mit ungeheuren Attributen wichtig, Götteraufzüge, Wasserpantomimen, Wolkenausbrüche, Drachenfeuer blenden die Sinne, kostümierte Musiker brillieren in der Individualisierung der Instrumente, und Ballette werden getanzt, „so geometrisch, daß Archimedes sie nicht hätte besser setzen können.“ Eine wüste Geschichte mit wahrhaft primitiver Musik, triefenden Apotheosen und dem ganzen Apparat künstlichster Künste, die mit den Elementen und Blumen und Soldaten in diesem ersten großen Pariser Renaissancefeste die Reinheit der Mathematik über allen edlen Ausdruck stellten, der später das Ideal des Franzosen wurde. Gewaltige Pferde-Balletts, als Florentiner Tradition, werden hinzugefügt. Aber das Fest verhält sich zu seinen italienischen Mustern, wie die erste pomphafte Dekoration von Fontainebleau zu Raffaels Loggien.

Alle Motive sind in diesen vier hervorstechenden Ballettfesten des 15. und 16. Jahrhunderts gegeben: die Auseinandersetzung der ritterlichen Giostra mit dem religiösen Schauspiel, die Ausführung des Prozessions- und des Intermezzotypus, Heraldisches, Alttestamentarisches und Mythologisches, das Gesamtkunstwerk des Amüsements bestehend in Attrappen, Apotheosen, Verkleidungen, Musik und Gesang. Ist es ein wandelndes Ballett, so beteiligen sich die Gastgeber: wie König René einst, so spielten jetzt im Circeballett Hofleute den Jupiter und seine Kinder, Edelfräulein die Tugenden, die Königin führt die Najaden, unter denen die Fürstin von Lothringen, die Herzogin von Aumale, die Marschallin von Retz figurieren. Ist es ein Intermezzo, so wird es mit den Tafelfreuden in einen wohlwollenden Zusammenhang gebracht und die Herrschaften haben das Vergnügen, ihre Speisen im verklärenden Nimbus ihrer Wappen-



LANCRET, LA CAMARGO
LONDON: WALLACE COLLECTION



GUSTAVE DORÉ, SPANISCHER TANZ
HOLZSCHNITT



tiere oder der Olympier zu genießen. Heute um 1900 gibt es nur vereinzelte Fälle exklusiver aristokratischer Aufführungen, in denen Gesellschaft und Theater sich als Subjekt und Objekt noch nicht trennen, und unser festliches Menu gewinnt seine rhythmischen Reize weniger durch mythologische Verpackungen als durch innere verfeinerte Skandierung, durch die Ausbildung der Auftakte von hors d'œuvres, durch Strophierung vermittelst eines eingeschobenen Hummeranfangs oder Punschfinales, durch die zarte Harmonisierung wechselnder edler Weine.



Unter den großen Ludwigs tritt die vollkommene weltliche Emanzipation des Balletts ein: allmähliche Loslösung des Theaters von der Gesellschaft, Loslösung des stummen Tanzes von der gemischten Kunst, Etablierung des Theatertanzes als zünftige Gattung.

Louis XIV.

Die Ballettphantasie bemächtigte sich sämtlicher Hilfsmittel. Berge, Meer, Luft, Erde, Winde, Tiere, einige besonders dekorationswürdige Figuren der alten Mythologie, wie Prometheus und Venus, moralische Allegorien, die Wahrheit als Siegerin, die Herrlichkeit des Ruhms, satirische Anspielungen wie le grand bal de la douairière de Billebahault et de son Fanfan de Sotteville folgen fast Jahr für Jahr. Die Lustra des Lebens von Louis XIV. müssen als Tänzer auftreten. Die dreizehn vorhergehenden Ludwigs (eine getanzte Siegesallee!) werden ballettisiert. Die Crieurs de Paris, die Straßen, die Alchimisten, die Träume, der Tabak mit seinem indianischen Festapparat, die Kartenspiele müssen daran glauben. Der père Mambrun erdenkt sich ein Ballett mit dem Titel: „daß es leichter ist, Völkerzwiste durch Religion als durch Waffen beizulegen!“ Madame Chétienne de France, Duchesse de Savoye liebt das gris de lin über alles, und so komponiert Philipp d'Aglié in Turin ihr zu Ehren ein Ballett, in dem eine Farbenkonkurrenz aller schönen Dinge stattfindet. Was gibt es für Arten von Neugierde? Die unnütze, die gefährliche, die nützliche, die notwendige: so ist das Ballett Curiosité



fertig. Flüsse, Nymphen, Dryaden überreichen den geehrten Herrschaften als Geschenke Goldmedaillen mit Devisen, die Königin von Spanien tanzt als Minerva zwischen dreißig Luftgenien, das Trio mazarinesque ulkt die Politik, und zum hundertsten Male besiegt Venus und Amor alle Mächte der Erde und des Himmels und triumphieren die Tugenden nur so im Tanze über die Laster mit Feuerwerk. Einige von diesen bacchischen Scherzen werden als Intermezzi in sehr berühmt Dramen eingelegt.

Ludwig XIV. tanzte das erste Mal dreizehnjährig 1651 in der Mascarade de Cassandre. Er kam von dieser neronischen Schwärmerei nicht los, bis er neunzehn Jahre später hörte, wie Racine sich über Nero äußerte — sagt man. Das war die hohe Zeit des Gesellschaftsballetts. Er tanzte in 27 großen Balletts, im Triomphe de Bacchus sogar einen Dieb, sonst nur Glanz- oder Halbgötter, einschließlich der Ceres. Im großen Ballet de Caroussel von 1662 hatte er die Römer angeführt, sein Bruder die Perser, der Prinz Condé die Türken und der Duc de Guise die Amerikaner. In der Prosperité des armes de France war das Hochgefühl der Zeit am buntesten maskiert worden: in der Hölle sieht man alle Laster mit Pluto und den Parzen und Furien, dann kämpfen sämtliche Flüsse Italiens, Spaniens, Frankreichs miteinander, worauf Arras erobert wird, und ein Défilé der Olympier die Reise durch die Elemente beschließt. Ludwig XIV. hatte in dieser göttlichen Komödie die Hauptrolle getanzt. Er hat sein eigenes Waffenglück verfestlicht. Es machte ihm nichts aus, in einer Rolle des komischen Balletts Impatience zu sagen:

De la terre et de moi qui prendra la mesure,
Trouvera que la terre est moins grand de moi.

Als das Ballett schon weniger majestätisch, unter Lamotte und Pécour schon anakreontischer geworden war, lebte die Erinnerung an diese alten bizarren und puppenhaften Schauspiele noch in einigen Nachbarkünsten fort. Liebhaber älterer Klavierliteratur werden zwischen den Bühnentypen dieser Jahre und den Titulaturen der Stücke aus der Couperinschule die Familienähnlichkeit erkennen. 1634 tanzte man in Savoyen die Vérité ennemie des Apparences et soutenue par le Temps. Falsche Gerüchte und Verdächtigungen treten als Hähne und Hühner auf und gackern ihre Gemeinheiten. Die Apparence erscheint mit Pfauenschweif und Flügeln, gekleidet in Spiegel. Aus Eiern kriechen Lüge, Trug und List, auch nette Lügen und Schmeicheleien, auch lustige Lügen und Plaisanterien und Petits Contes. Jede in einem eignen Kostüm: bald in schwarz mit Schlangen, bald als Jäger oder als Affen, als Krabbenfischer mit Laternen, als Krüppel. Schließ-



lich kommt die „Zeit“, schlägt sie alle mausetot, und die „Wahrheit“ steigt aus der Sanduhr heraus, worauf die „Stunden“ das Schlußballett ausführen. Couperins „Fasten der großen und alten Menestrandise“ bringen in fünf Akten eine ähnliche Galerie von clownierten Figuren, seine „Folies françaises“ kleiden alle Tugenden und Untugenden in die ihnen zukommende symbolische Farbe und schließen am Aschermittwoch. Für die Ideenassoziationen des alten kleinen französischen Genrestücks waren die Vorbilder des Balletts unentbehrlich. Hier konstatiert man eine der ersten wirksamen Emanzipationen der Ausdrucksmusik vom Tanze. Die Bühnentypen erblassen — die Musik verfeinert ihren Charakter.

Solange man diese alten Balletts eifrig ausbildete und vermehrte, *Regeln* solange man blutige politische Pläne unter diesen Kinderträumen und Bilderbüchern gastronomischer Tiermythologie und dichtender Löwen, auf denen Zwerginnen reiten, versteckte, war nicht Zeit, sich die Sache ernster zu überlegen, Auch hier mußte die Kunst sich beruhigen, ehe die Wissenschaft anfing. Das Zeitalter Ludwigs XIV., das die italienischen und altfranzösischen Überlieferungen des Balletts in so großem Stile durchgebildet hatte, zeigte sich reif. Die Akademie der Tanzkunst war gegründet. Am Ende des Jahrhunderts, 1682, erschien das erste Ballettbuch der europäischen Literatur, die ballets anciens et modernes des Père Menetrier. Es ist eine kompilierende Mischung von Festgeschichte und Vergleichen mit der Antike, sehr sittsam, auf Logik bedacht und für Methode interessiert. Die Regeln des Aristoteles, Plato, Plutarch, Lucian werden auf das Festballett des französischen Hofes angewendet. Stellen des Strabo werden umgewandelt zu einem Huldigungsballett für „Auguste Louis“. Wie einst, hundert Jahre vorher, sich der erste geistliche Autor eines Gesellschaftstanzbuches in Frankreich, der Mönch Arbeau, mit seinem dichtenden Vorgänger Arena auseinandergesetzt hatte, so führt dieser Père seinen Diskurs mit Père Mambrun, der über das Wesen des Balletts in lateinischer Sprache gefabelt hatte. Das war ein Tummelplatz. Es wimmelt von Belegstellen aus Suidas, Marius Victorinus, Sidonius Apollinaris und anderen fürchterlichen Klassikern. Naive Vergleiche mit Malerei sind die ersten Zeugen der späteren ästhetischen Ballettauffassung. Die Tabelle aller bisherigen großen Ballette ist reichhaltig. Jetzt fragt man sich: wie komponiere ich ein Ballett? Menetrier verkündet die Theorie der Zerlegung des Themas. Zum Beispiel: „Alles gehorcht dem Gelde.“ Man zerlegt erstens Alles, zweitens Gehorchen, drittens Geld. Das Geld besteht aus pistoles, écus, deniers, aus verschiedenen Münzen der Länder mit ihren Fürsten, ihren

Symbolen, den lettres de change, brevets d'affaire, assignations, billets d'épargne — das alles muß tanzen, alle Stände tanzen, alle Gehorsamkeiten tanzen: voilà le ballet. Es muß die Aufgabe jedes Ballettdichters sein, ordentlich in den Attributen und Symbolen Bescheid zu wissen. Dafür sind die Poeten tüchtig zu studieren. Das Ballett selbst hat die äußerste mathematische Ordnung zu wahren. Zur Hochzeit des Herzogs von Parma mit Maria d'Este wurde 1667 ein Ballett getanzt, dessen Figurenstand, natürlich ohne die Wege, Menetrier ganz in der Art der späteren Contreschriftsteller aufzeichnet: erste Figur, das Wort MARIA, dann Tritonen, dann Statuen, dann die zwölf Nachtstunden, alles nur als Bild, als geschlossene Menschenfigur, ein soldatisches Maskenvergnügen.

Beauchamps

Der praktische erste Ballettmeister ist Beauchamps, ein kleiner, aber lebhafter Mann, wie so viele seiner Kollegen. Als Theaterkuli beginnt er seine Laufbahn, wie ebenfalls viele seiner Kollegen. 1661 — er war 25 Jahre — kommt sein großer Tag. Molière wählt ihn für ein Divertissement in seinen Fâcheux. Lulli, der sich schon persönlich so sehr für die Tanzerei interessiert, und die Tempi zeitgemäß ein wenig verschnellert, wird krank, Beauchamps rückt ein. Die Amours déguisés, die 1664 im Louvre getanzt werden, entscheiden seine Karriere. Eine der vielen kleinen Amoretten, die in diesem berühmten „Grand ballet du roi" von den Olympiern über die Römerhelden bis in die romantischen Regionen der Armide und des Regnault ihr verstohlenes Wesen treiben, schlich sich auch in das Zimmerchen des kleinen Beauchamps und brachte ihm das Diplom des Akademiedirektors und Hofballettmeisters. 1672 tanzten Herzöge und Marquis vor den Damen des Hofes seinen Amour et Bacchus, zu dem Lulli die Musik geschrieben hatte. Im Triomphe de l'Amour 1681 tanzt er in St. Germain mit Ludwig XIV. als Weib. Aber dieses selbe Ballett brachte das Ende des Männertanz-Monopols. Als es später in Paris öffentlich aufgeführt wurde, wagte man den großen Schritt, auch vor dem zahlenden Publikum tanzende Damen einzuführen, wie sie in der Gesellschaft schon lange umworben waren. Der Beruf der Tänzerin wird geschaffen — eine folgenreiche Tat. Die Freude am Weibe und die Freude am Tanz schlagen nun auch im Theater zusammen. Die Tänzerin wird der strahlende Stern des Balletts, eine liebenswürdige und geliebte Person, um die Kunst und Sinnlichkeit Guirlanden schwingen. Aber freilich ging die Verweiblichung des Balletts erst langsam vorwärts. Im 17. Jahrhundert herrscht durchaus d e r Tänzer. Im 18. teilen sich beide Geschlechter gleichmäßig in diese Ehre. Im 19. siegt das Weib. Etwas von Effemination ist in jeder Verfeinerung der Kunst und des Lebens. Auch in jedem Verfall.



Die Franzosen hatten von Anfang an eine starke Neigung, nicht bloß Ballettaufführungen und Intermezzi jeglicher Art zur Belustigung der Sinne zu pflegen, sondern sie auch in den Rahmen der Oper häufiger aufzunehmen, als die Italiener. Immer wenn die italienische Oper in Paris ein Gastspiel gab, sah man zu, sie durch Balletteinlagen für den Geschmack der Franzosen herzurichten. Schon 1645, als die Italiener sich in Paris etablierten, verzierten Ballettkünste ihre Oper. Die Finta pazza wird mit den mimischen Tänzen des Achill und Odysseus, der Deidamiaabenteuer, der Affen und Bären, Straußen und Indianer ausgestattet. Noch 1660, als Cavallis Serse an die Reihe kam, streute man sechs Balletteinlagen ungeniertester Zusammenhanglosigkeit ein: baskische Bauern, Spanier, Scaramuzzen, Matrosen, die Affen ausschiffen, Bacchus mit seinen Satyrn. Im ganzen Operngeschlecht um 1700, das die französische Nationaloper begründete, spielt das Ballett seine ständige Rolle. Die Ochsentreiber, die Feldarbeiter, die Gespenster, die Dämonen finden einen Grund, oder auch keinen, die Sinne in geometrisch steifen Entrees zu ergötzen. Beauchamps brauchte nicht erst durch die Taubenfütterung (wie man sich erzählte) zu Balletttouren angeregt zu werden, um zu Camberts Pomone die Tänze zu schaffen. Es wäre sonst gar nicht gegangen. Bei der Komödie schon liebte man diese rhythmischen Intermezzi, bei der Oper blieben sie unentbehrlich. Die Passepieds, die Musettes, die Tambourins und Chaconnen standen in der Oper gleichmäßig verteilt wie lyrische Höhepunkte der Bewegung, die durch keine dramatische Handlung in der Entfaltung ihrer mathematischen Harmonien behindert werden. Die Liebhaberei blieb Spezialität von Paris bis in unsere Tage.. Wie Cavalli für seinen Serse, mußte Wagner für seinen Tannhäuser das Ballett ausbauen. Denn die große französische Oper setzt sich über die ästhetische Schwierigkeit, aus jedem Drama einen Tanz zu destillieren, mit dem Machtbewußtsein des Jockeyklubs hinweg. Selbst ein Faust erlebt ja seine Walpurgisnacht.

Oper

Man teilte um jene Zeit die Balletts in historiques, fabuleux und poétiques, die ersten historisch ernst, die zweiten spielend phantastisch, die dritten auf einen bestimmten tendenziösen Hintergrund, sowie man die Gattungen der Tänzer in seriöse, demi-caractère und groteske unterschied. Die „poetischen" Balletts konnten allegorisch sein oder moralisch oder buffonesk, wie die „vagabundierende Wahrheit", die in Venedig viel bewundert wurde mit den Ständeschichten der Mediziner, Apotheker, Kapitäne, Kaufleute, die man aus den bürgerlichen Possen liebte und hier im Lichte einer höheren getanzten sittlichen Weltordnung sah. Der Geschmack der Zeit wandelte sich immer mehr vom Seriösen ins

Anacreontica

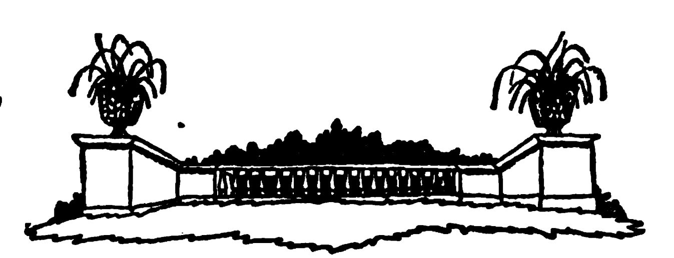


Galante. Die große Quinaultsche Tragödie in schweren fünf Akten wurde vergessen, seine Typen erstarrten. Lamotte gewann die jungen Herzen durch seine graziösere Hand, die ohne viel Räsonnement lauter kleine verschiedene Tänze und Gesänge miniaturartig aneinanderreihte, choreographierte Watteaus. Die Europe galante leitete die anakreontische Gattung ein. Issé, Carnaval, Folie waren ihre Erfolge, die das Barocke in das Rokoko verzärtelten.

Pécour

Langsam wird aus den Festballetten mit Gesang und Gerede die amüsante Feerie und schließlich die ausdrucksvolle Pantomime, wie aus den Tänzern der halbitalienischen Kapriolenzeit Darsteller und Interpreten wachsen. Beauchamps hatte in seinem Neffen Blondi einen großen Springer vor dem Herrn als Schüler hinterlassen, der mit Ballons Kunststücken wetteiferte. Als er 1705 starb, wurde Pécour sein Nachfolger im Dienste, der als Fünfzigjähriger schon auf eine bedeutende Vergangenheit zurückblickte. Beauchamps war ein Arbeiter und Eiferer gewesen, Pécour tanzte nicht nur plastischer, sondern bewegte sich auch weltmännischer, verkehrte in den Salons der Gesellschaft, für die er die noblen Tänze des Menuettzeitalters formierte, und hatte seine vielgenannten lebemännischen Abenteuer. Ein moderner Lebenstyp des Tanzmeisters verrät sich in der Szene, da Pécour bei der Ninon d'Enclos mit dem Duc de Choiseul zusammentrifft, ohne den Lakaien spielen zu müssen. Im übrigen tanzte er und komponierte er gleichzeitig, wie alle seine Kollegen. Seine Balletts, das Parisurteil, die Lebensalter, die Elemente, Proteus, das Fest von Villers-Cotterets zeigen die traditionellen Stoffe mit einem leichten schäferlichen Ausklang. 1722, sieben Jahre vor seinem Tode, wird er von Dupré überschattet, dessen Künste die einstimmige Bewunderung der Zeitgenossen sind. Dupré aber ist der Lehrer Noverres, mit dem der pantomimische Ausdruckstanz zum Durchbruch kam.





Nach der Ausdruckskunst drängt nun alles. Bonnets histoire génerale de la danse vom Jahre 1724 war noch durchaus „mittelalterlich" ausgefallen. Indem er die Menetriersche Tabelle des Balletts bis zum Jahre 1723 fortführte, konnte er doch von den humanistischen Idealen sich so wenig frei machen, daß er sogar alle Seiltänzer, auch die berühmte Schwerttänzerin Belle Tourneuse auf die Antike zurückführen zu müssen meint, und den Dädalus braucht, um einen sanktionierten Ursprung des Contres festzustellen. In Cahusacs Danse ancienne et moderne von 1754 hat sich das humanistische Ideal verfeinert. Etwas von der hehren Feierlichkeitsstimmung, dem theatralischen Kultus, den das ausgehende achtzehnte Jahrhundert dem Ballett gegenüber empfand, liegt in seinem eleganten Buche zutage. Das Ballett ist das große Fest künstlerischer Ideale, ein Gottesdienst der tiefsten Vorstellungen von Natur und Leben. Pylades und Bathyllos, die antiken Mimiker, werden zu Heroen, und man versüßt ihr Andenken durch einige dialektische Auseinandersetzungen über das Verhältnis der Künste, in denen man mit Du Bos' Reflexions sur la Poésie et la Peinture leicht polemisiert. Beziehungen des Tanzes zu den Künsten und zum Leben werden ästhetisch kultiviert, Ratschläge für die Karriere in weltmännischem Tone eingeflochten. Auch der Tanz hat sich aus einer mathematischen Lehre zu einer Darstellung der Wirklichkeit zu entwickeln. Die „Entrees", in denen typische Figuren ihre formalen, stilisierten Tänze ohne jeden inneren seelischen Zwang ausüben, müssen der Aktion, der Handlung auch auf diesem Gebiete weichen. Il faut, que la nature soit en tout le guide d'art.

Reformen

Am schwierigsten vielleicht war die Überwindung des alten Tanzkostüms. Die Renaissance Italiens hatte auch hier gegenüber der gotischen Individualität ein Einheitssystem geschaffen, im bürgerlichen und im Bühnenleben. Nicht nur, daß die Mode alle Trachten stärker harmonisierte, es gab besondere feierliche Gelegenheiten, die einen bedeutenden stilisierenden Einfluß ausübten. Die Festkleidung uniformiert sich, die Trauer fühlt sich in der Gemeinsamkeit der Farbe. Diese Zeit hatte Organ dafür, bei fünebren Gelegenheiten nicht bloß die Kirche schwarz auszuschlagen, auch die Menschen gleichmäßig schwarz zu klei-

Kostüme



den und Briefe schwarz zu umrändern. Das wirkliche Theater zog Effekte aus dieser Uniformierung. Sie symbolisierte gut. Die orchestische Idee zerlegte sich augenfällig in ihre soldatischen Elemente. Tritonen sind immer grünsilbern, Dämonen immer feuerrot, Furien immer schwarzbraun. Die Entree wird eine tanzende Armee. Persönlichkeit und Ausdruck gehen im dekorativen Spiel der Kostümkünste unter.

Man scheute keine Kosten für die üppige Symbolik der Kleider. Von der Rechnung für das Versailler Ballett von 1668, die 52972 Pfund betrug, gehen 2400 auf die Kostüme. Die Coiffeuse des Flora-Balletts, das 1688 im Trianon getanzt wurde, steckte 128 Pfund ein. Sinnbilder, Anspielungen, Attribute häufen sich. Welche Phantasie war nötig, um die Typen des 1657er ballet de nuit festzustellen, in dem sämtliche Wesen auftraten, die zur Nacht eine Beziehung hatten, Laternenanzünder, Zeitungsverkäufer, Wasserausrufer, Bäcker, die Gattungen des Amüsements: Bal, Ballet, Comédie, Festins, Concert, Sabat. Oder das Jeu de Piquet, das 1676 in Corneilles Triomphe des dames eingefügt wurde: die Buben machen Platz, die Könige kommen mit ihren Damen, deren Schleppen die Bälle, Billards, Würfel und Trictracs tragen, und mit den Assen, Achten, Neunen wird ein Tanz gestellt, der in Abwechslung roter und schwarzer Farben die wichtigsten Kartenkombinationen in effigie stilisiert. Die Jeux selbst sind in dieser Zeit mit noch dickeren Allegorien bepflastert, sie werden zu wahren Emblemen historischer Gelehrsamkeit. Indem man spielt, setzt man Geschichte und Heraldik in kleine Dramen des Zufalls um. Die Allegorie zerstört die Natur. Menetrier noch begeistert sich an dem Ballettkostüm der „Welt", die als Frisur den Olymp trägt, als Kleid eine Landkarte, wo man auf dem Bein Italien, auf dem Bauch Deutschland, auf dem Herzen Frankreich verzeichnet findet

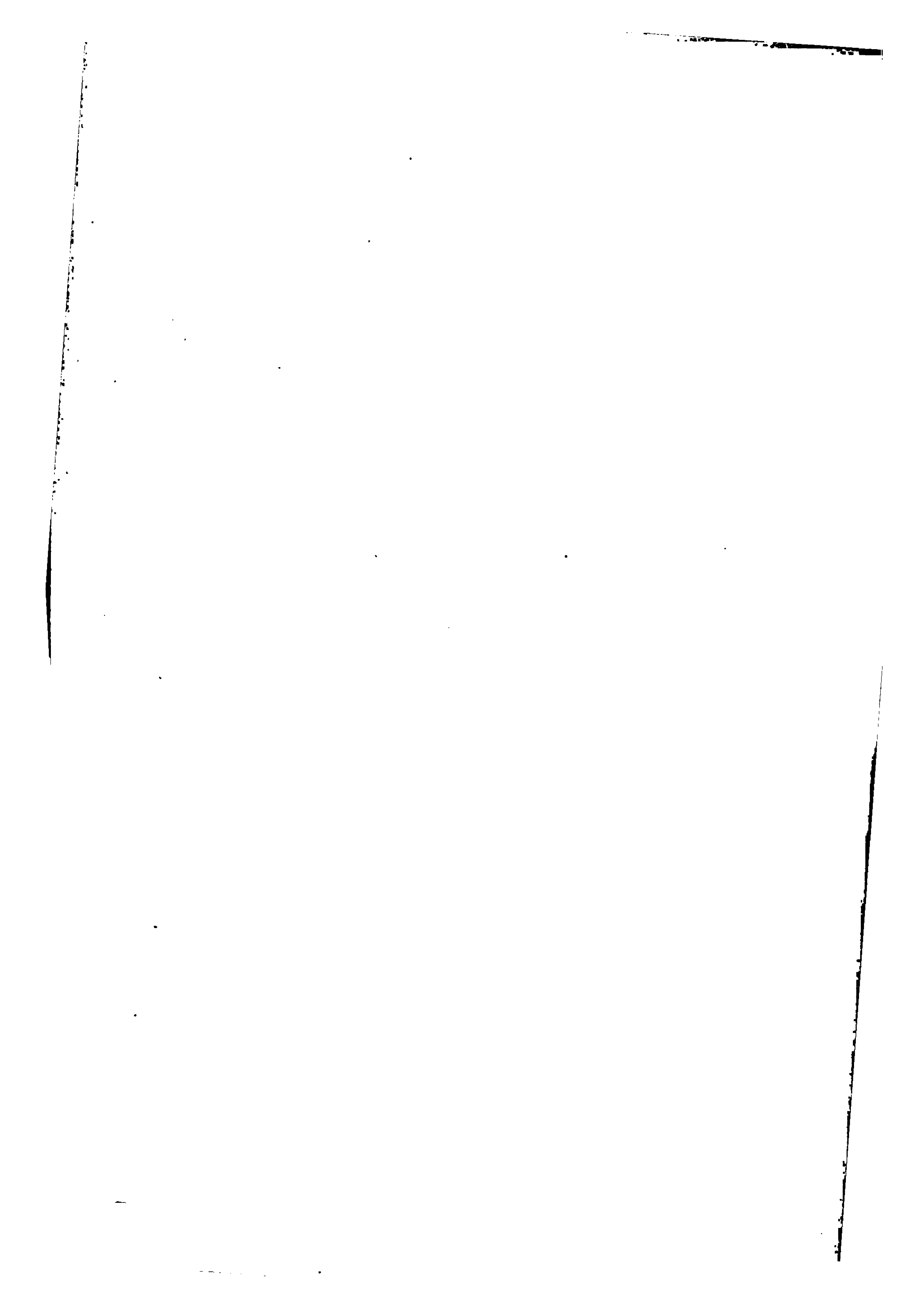
Die Solotänzer als Studien über gelehrte Anhäufung von Symbolen, das Korps als uniformierte Truppe ist der Standpunkt des alten Kostüms: Der Typus und die Klassifikation herrschen. Das Kostüm ist ein Bau auf dem Gerüst von Korsetts und Reifröcken. Eine zeitlose, traditionelle Tracht. Die Tänzer gehen noch bis ins 18. Jahrhundert in kurzen Röcken, die Tänzerinnen in längeren Kleidern, die, wenn sie nicht in Symbole versteckt sind, eine architektonische Ausführung desselben Schemas darstellen. Nur die „Plaisirs" erlauben sich ein wenig Nudität, wie sie dann von der Direktoirezeit an allgemein sich durchsetzt. Charakteristik vermißt man. Pygmalionstatuen gehen noch im 18. Jahrhundert im Reifrock, Schatten treten als nette, liebenswürdige Menschen auf, Furien verlassen sich auf ihre Schlangen — und noch 1807 erschien die Jannard als „Haß" in diesem alten Furientyp. Die Konsequenz des äußerlichen



THEO VAN RYSSELBERGHE: BABYTANZ RADIERUNG



SLEVOGT: MARIETTA DE RIGARDO
RADIERUNG





Maskenstils ist die Gesichtsmaske, die den Ausdruck stilisiert, versteinert, wie das Kostüm die Figur. Es ist unglaublich, daß sie erst 1772 fiel. Castil Blaze in seiner kleinen Tanzgeschichte, die die Menetrier-Bonnet-Cahusacliteratur weiterspinnt, erzählt: man spielte am 21. Januar 1772 Rameaus Oper Kastor und Pollux. Gaetano Vestris sollte im fünften Akt die Entree des Apollo tanzen. Er stellte ihn mit einer schwarzen Riesenperrücke, Maske und Kupferstrahlenkranz auf der Brust dar. Maximilian Gardel mußte ihn im letzten Augenblick vertreten. Er tat es nur unter der Bedingung, mit seinen natürlichen blonden Haaren, ohne Maske und ohne das Attributengepäck zu tanzen. Er hatte Erfolg und die neue Sitte ging allmählich von den Solisten in das Korps über.

Kostümzeichnungen alter Ballette, die diese Entwicklung aufzeigen, sind ein Lieblingsgegenstand von Sammlern geworden. Auf diesen zierlichen Blättchen wird das Groteske zur Drolerie, das Revolutionäre zum Charme. Für die königlichen Amüsements zeichnen Gissel, Berain, Meissonier, Challes, die verschiedenen Slodtz, Gillot, Boucher. Schon im 18. Jahrhundert besaß Quentin de Lorengère 1850 dieser niedlichen Skizzen. Es waren fünfzehn Bände, deren augenblicklicher Aufenthaltsort unsicher ist. Die de Soleinnesche Kollektion von 500 Kostümzeichnungen gehört jetzt Rothschild. Die Goncourts hatten diese Spezialität nicht übersehen. Die Pariser Oper- und die Nationalbibliothek sind damit gesegnet. Aus ihrem Schatze gab Guillaumot zwei verbreitete Bände mit farbigen Reproduktionen heraus: Costumes de l'opéra (17. und 18. Jahrhundert) und Costumes de Ballets du roy. Nuitter schrieb die lehrreichen Einleitungen. Es sind Typen und es sind Portraits: die Tänzer Jeliot, Gardel, Vestris, Malter, die Damen Allard, Asselin, Vestris, Larrivée, Perceval, Pitro, Lionnois, Gandot, Guimard in bestimmten Rollen. Wir empfinden etwas von der Süßigkeit anachronistischer Stilreize vor diesen Blättern: Dianen im Reifrock, Apollos im Federbusch, Venusse im geblümten Muster alter Meißner und Nymphenburger Porzellane.

Noverre

Auf den Namen Noverre geht die große Reformation, die das Renaissanceballett an Kopf und Gliedern, in der Form und in der Erscheinung modernisierte. Aber auch diese Reformation war vorbereitet. Alle literarischen Köpfe, alle gebildeten Künstler fühlten längst, daß das wachsende Ausdrucksbedürfnis weder mit Geometrie noch mit Reifrock und Maske sich vertragen könne. Alle festlichen Schemen italienischer Überlieferung mußten dem Organ für Menschlichkeit und Seelenromantik weichen, und diese gemischt poetische Quelle war eine der ersten, die man umlenkte. Schon im Anfang des 18. Jahrhunderts gibt die Herzogin von Maine in ihren berühmten Festen, den Nuits de Sceaux, ein



Vorspiel. Sie läßt von ihrem Intendanten Mouret Stücke über die Szene des vierten Aktes der „Horatier" komponieren, in der der junge Horatier Camillus tötet: und ein Paar von Tänzern mimte den Vorgang nach der bloßen Musik. Es war die erste „Pantomime", die die starren mathematischen Regeln des Balletts in eine psychologische Rhythmik auflöste. Die berühmte Sallé tanzte später antike actions dramatiques, die Ariadne, den Pygmalion, und wagte das Unerhörte, in einem gräzisierenden Musselinüberwurf pantomimische Gesten und Stellungen zu vollführen. Wieder ein Menschenalter später erschienen als bemerkenswerteste der modernen Schriften die anonymen Remarques sur la musique et la danse (Venedig 1773), die zum erstenmal eine natürliche Abneigung gegen alles Antiquarische zeigen. Ein geistvoller Mann ließ seinen Spott gegen das Nonsens des Balletts sprühen — aus Bonsens. Die Ballettprogramme, die stillosen Mischungen mit Gesang, die ewigen Süßlichkeiten der Triomphes d'Hymen regen ihn auf. Diese steifen Tänze erinnern ihn an die Soldaten des großen Friedrich. Es fehlte nur noch, die Annalen des Tacitus zu choreographieren, wo das ganze römische Reich tanzt, die Gründung Roms und die Eroberung Afrikas zum Ballett wird, Cannä und Karthago in Kapriolen exekutiert werden, Hannibal und Scipio einen pas de deux ausführen, Cicero in doppelten Entrechats zum Senat spricht und zum Schluß Cäsar von Brutus en cadence getötet wird. Doch der Autor ist bitter. Er geht selbst über die Pantomimen seiner Zeit spöttelnd hinweg: stumme Dramen, wie von stummen Menschen, ein unerträgliches Vergnügen. Common sense zersetzt zuletzt die ganze Kunst, die nicht eine äußere, sondern eine innere Wahrheit und Ehrlichkeit verlangt.

Der Einfluß der ersten Briefe von Noverre, die von 1760 an erschienen, liegt hier schon vor. Doch ist Noverre niemals so radikal geworden, aus Vernunft auch die Pantomime zu verurteilen. Er befestigt die Pantomime, das Ballet d'action gegen die alte symmetrisch-mathematische Schule, er versucht durch die Pantomime das Ballett zu retten. An Höhepunkten der Handlung läßt er, wie Wagner in der Oper, das Ensemble zu. Das Ensemble, die Entree soll nicht aufhören, er soll nur lyrische Akzente geben einer Handlung, die in dramatischer Mimik, ohne Singen, ohne Sprechen einen würdigen Stoff darstelle.

Noverres berühmte Briefe über les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier wurden in der Petersburger Ausgabe von 1803—04 gesammelt und mit einer Auslese seiner Ballettexte vereinigt, die bei der Seltenheit erhaltener Pantomimen des 18. Jahrhunderts ihren literarischen Wert haben. Sie wurden ins Deutsche, Englische, Italienische



übersetzt, und sind nicht bloß die wirksamste, sondern auch die beste und kultivierteste aller Schriften über Tanz geblieben, die einer vom Bau verfaßt hat. Eine gewisse weitschweifige Selbstverständlichkeit löst sich im Original vollkommen in die Eleganz der diskutierenden französischen Sprache auf. Noch heut leben sie vom feurigen Geist eines Reformators. Ein Optimismus, eine reine Leidenschaft spricht aus ihnen, wie aus Glucks Vorreden und Wagners Schriften. Obwohl die antiken Ideale, das Heroentum des Bathyllos und Pylades noch keineswegs überwunden sind, steht Noverre doch auf der vollen literarischen Höhe seiner Kunst, noch mehr: der Künste seiner Zeit. Manchmal geht er ihnen sogar voraus, wie die merkwürdige Schwärmerei dieses Rokokomenschen für die Gotik beweist. Man liest seine Seiten oft wie die Prophetien eines ersten Ruskin, der mit seinen konstruktiven Tendenzen die Begeisterung für jene wunderbare Epoche nordischer Kunst verband, in der Logik und Phantasie zu einem Gebilde märchenhafter Sicherheit verschmolzen.

Rationalist und Revolutionär in einem ist auch Noverre. Die Psychologie des Balletts ist das Erste, die Virtuosität das Letzte. Die alte Zeit kannte Rubrikentänze, — ein Passepied, weil die Prevost es gut tanzt, eine Musette, verfertigt für die Sallé und Herrn Dumoulin, die Tambourins für die Camargo, die Chaconnes und Passacaillen für Monsieur Dupré. Wie kann ein Ballett von den Spezialitäten der Tänzer abhängig sein? Fräulein Lany ist Noverres Ideal: sie tanzt alles gut. Das Ballett ist nicht dazu da, die Anciennität der Tänzer in Szene zu setzen. Es ist Zeit mit folgender Logik zu brechen: Vestris ist der erste Tänzer, kann also nur im letzten Akt tanzen.

Noverre ist ein Nivelleur der Virtuosität, und ebenso der Gattung. Die räsonnierende Denkweise seiner Zeit führt ihn noch näher an die Vergleiche mit Poesie und Malerei, die bei seinen Vorgängern schon gern anklangen. Der Rubenszyklus aus dem Palais Luxembourg, der die Geschichte Marias von Medici ganz in den allegorischen und mythologischen Verbrämungen alter Feststile erzählt, gibt seiner Phantasie Reize. Aber ein schönes Bild ist nur die Kopie der Natur, ein schönes Ballett ist mehr, ist die Natur selbst, durch sämtliche Künste verschönert. Gesamtkunstwerk-Gedanken ziehen durch seinen Kopf, wie sie die Vorstellungen aller bewußten Theaterreformatoren bestimmt haben. Die Malerei, die Architektur, die Perspektive, die Optik, die Musik erhöhen die Wirkung der guten Balletts, die wie verdichtete Schönheiten poetischer Stoffe gebildet sind, ohne den realistischen Zwang der Dialoge und die Idealität der Gesänge. Sie sind Abstrakta berühmter mythischer und zeitgenössischer Dichtungen. Noverre fühlt sich in diesem Gedankengange so



wohl, daß er das Potpourri von Motiven des Diderot, Molière, Crebillon, Racine, das er in seinem Jaloux sans rival in spanische Keider steckt, wie ein Muster beschreibt. Mit Diderots bürgerlichem Drama hält er sich eng verwandt. Garricks Schauspielkunst, der er einige fanatische Briefe widmet, befreit ihm die Mimik. Die Maler teilt er in die drei Ballettklassen: Vanloo ist der serieux, Boucher demi-caractère, Teniers comique. Von den Schulregeln hält er nicht viel, die Choreographie hat er „gelernt und vergessen" — Bilder von Boucher und Cochin sind die wahre Schule des Tänzers.

Dreißig Balletteusen machen sechs Pirouetten zu sechs Touren — das sind 1080 Priouettentouren in einem Ballett. Wen befriedigt die Fülle dieser Achsendrehungen? Der Derwisch Menelaus hatte sich sogar vierzehn Tage lang ohne Aufhören gedreht. Aber er war dadurch kein Künstler geworden. Die körperlichen Exerzitien haben ihren großen Wert zur mechanischen Ausbildung, aber das Kunstwerk verlangt Seele. Gerade Noverre ist ein zu scharfer Körperkenner, um nicht das Recht zu haben, gegen die Seelenverächter aufzutreten. Seine Briefe über die anatomischen Grundlagen des Gehens und Stehens, über den Einfluß der Körperanomalien, der X- und O-Beine auf den Darstellungsstil, die elastischen Fähigkeiten, die Technik des Battements sind das Eindringlichste und Kennerhafteste, was in dieser Beziehung geschrieben worden ist. Das Auswärtsdrehen der Füße und der Beine bei jeder Übung wird als das notwendigste Mittel der Körperherrschaft erkannt. Noverre weiß sehr gut, daß dies gegen die Natur ist, aber wie eine edle Baumzucht oder auch ein gutes Violinspiel nur durch gewisse anfängliche Gewaltsamkeiten zu erreichen ist, so hat nicht minder die Tanzlehre ihre Nature changée, um als Tanzkunst Nature vraie zu bleiben.

Der natürliche Eindruck des Bühnenbildes wird durch eine wohlabgewogene Mitte zwischen Nachahmung und Verschönerung erreicht. Das Ballett ist die verschönerte Nachahmung. Die Figur der typisierte Charakter. Es ist ebenso gefährlich, sagt dieser kluge Dialektiker, das Modell zu sehr zu verschönern als zu verhäßlichen. Das Rampenlicht verzerrt die Beleuchtung, darum ist es von Übel. Beleuchtung, Koloristik muß in einer vollendeten Harmonie sich dem Auge bieten. Auch in der Dekorations- und Kostümfrage ist die Uniformität wie die Virtuosität vergangener Stile zu überwinden. Ausdruck und Wahrheit ist alles. Um die Wahrheit der Proportionen zu erreichen, sind abziehende Truppen von immer kleineren Figuranten darzustellen, die eine Illusion der Perspektive hervorrufen, und diese „dégradation" wird von einer Musik begleitet, die immer leiser und leiser verklingt — ein Effekt, den das Ballett



fortan durch die Abstufung ganz-, mittel- und halberwachsener Truppen gern benutzt hat. Wie die Verhältnisse, sind die Farben abzustufen. Die Farben müssen sprechen, nicht maskieren. In seinen Fêtes du serail freute er sich über die neue und feine Nuancierung des Blau und Rosa, das als crescendo und decrescendo von den hellsten und zartesten bis in die kräftigsten Töne flutete und ebbte. Die Zeit besiegt den Raum, die Entwicklung die Tektonik. Das Ballett wird inhaltlich und darstellerisch aus dem geometrischen und virtuosen Schema der Renaissance zum modernen bewegten seelischen Prozeß, wie die Garten- und Wasserkünste, wie Sport und Militär, wie die Gesellschaftsvergnügungen, wie alle Ausdrucksformen künstlerischer Feierstunden. Noverre ist der Prophet einer neuen Zeit in seinem Lande. Und er verdammt nur folgerichtig alle die Renaissancegerüste auch der Kleidung, die typischen Masken, die steifen Röcke, die uniformen Symbole, die man im Magazin des Herrn Ducreux einkaufte und nach dem Kodex verwendete. Nicht Schema, sondern Verwandlungskunst, Spiel des Ausdrucks, Beweglichkeit der Glieder ist des Pantomimen Ideal. Was die Sallé und Clairon, die Chassé und Gardel aus erwachendem persönlichen Interesse an ihrer Kunst gegen alle Theorie der Körpertonnen und Kopffederbüsche durchsetzten, das ist die Echtheit und Selbständigkeit. Mit welchem Mitleid blickte Noverre auf die Darsteller seiner Horatier, die von ihrer Tracht erdrückt wurden, statt sie in den Dienst ihres Ausdrucks zu stellen: Camillus mit zwei monströsen Schenkelkörben, einer drei Fuß hohen Coiffure aus Blumen und Bändern, die Horatier und Curiatier mit fünf reifgepuderten Haarlocken jederseits und einer Pyramidenfrisur, die selbst für uns den Stilreiz dieser anachronistischen Masken verloren hätte. Sehr langsam erreichte er die Moralisierung dieses Betriebs.

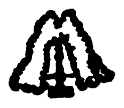
Gerade seine Horatier wurden verspottet. Man hatte vergessen, daß die Herzogin von Maine einst mit demselben Corneilleschen Stoffe die ersten pantomimischen Versuche gewagt hatte. Jetzt war man so unverständig, zu erwidern, man würde erst applaudieren, wenn die Maximen des La Rochefoucault in Pirouetten gesetzt würden. Noverre hatte es nicht leicht gehabt und als er, 75 Jahre alt, seine sämtlichen Werke einleitete, konnte er nicht viel mehr sagen, als daß einiges indessen wohl besser geworden sei. Er war viel herumgekommen. Am Berliner Hofe hatte er sich mit dem charmanten Heinrich besser gestanden als mit dem sparsamen Friedrich. In London hatte er von der Kunst Garricks mehr gewonnen, als vom Hofe. Wie Gluck kam er erst über das Ausland nach Paris. Stuttgart und Wien führten ihn ein. Nachdem er in Lyon vier reifrocklose Balletts ohne Pariser Erfolg versucht hatte, mußte man seine



Pantomimen als Intermezzi einschmuggeln, um sie gefallen zu lassen. Erst Marie Antoinette schenkte ihm die Gunst, die er sich durch eine fast zu zeitige Reformation eines konservativen Kunstkörpers verzögert hatte. Er, der Streiter der Raison, hatte es sich bieten lassen müssen, auf seine Medea den Spottvers zu lesen:

> Jusques dans les ballets il faut de la raison,
> je n'aime point à voir les enfants de Jason
> égorgés en dansant par leur mère qui danse,
> sous des coups mesurés expirer en cadence.

Dazu hatte er geschrieben und geschrieben, daß das Ballett kein Tanzvergnügen sei? Daß es textlich vor der Musik zu konzipieren sei, wie er selbst Gluck den Inhalt des ballet de sauvages in der taurischen Iphigenie angegeben hatte, ehe dieser es komponierte? Er hatte ein Lebenswerk an Kämpfen, Aufklärungen, Briefen, Kompositionen hinter sich, anakreontische Stoffe wie die Toilette de Venus, Embarquement de Cythère, Réjouissances flamandes, fêtes de Vauxhall, Jalousies de sérail, Moralisches und Allegorisches hatte er geschrieben: Ajax, Medea, beide Iphigenien, Agamemnons Tod mit dem tragischen Schluß des von Eumeniden umrahmten Orest, Orpheus, Psyche, Dido, Alceste, er hatte sich niemals, als erster, vor tragischen Ausgängen gefürchtet, noch ehe die Oper an solche Experimente dachte. Er hatte von Voltaire eine höfliche Zusage erhalten, aus der Henriade einen Ballettstoff nehmen zu dürfen. Hatte über die richtigen Theatersäle, Anatomie, Dichtkunst, Feuerwerk und die Unterschiede der italienischen und französischen Musik Ansichten geäußert. Er hatte sogar den Christusorden erhalten. Aber er hatte sein Blut verspritzt. Die Tragik seiner Reformation lag in der Teufelaustreibung, die dem Ballett statt der heißen Unvernunft und ehrgeizigen Virtuosität die Tugenden der Logik, Verständigkeit, Verständlichkeit geben wollte. Es war kein Wunder, daß sich diese Kunst so schwer zu der dramatischen Konsequenz entschloß und sich zuletzt doch entschließen mußte. Sie wußte, daß sie ihren Glanz, vielleicht ihre Existenz verliert, wenn sie die Festesfreude der Renaissance aufgibt. Aber alle Aufklärung ist unbarmherzig gegen Dionysos.





Allerlei tanzende Berühmtheiten

Che è mai la gloria. Das ganze rauschende Schauspiel, die ideale Verehrung des Balletts als einer Apotheose höchster Abstraktionen verschwinden im Strome der Zeit. Noverres Einflüsse beherrschen das folgende Jahrhundert, zwingen alle Kulturtheater, aber seine Werke versinken und ihre Begeisterung und ihr Glaube verlischt. Mimen sind tot, wenn sie gestorben sind, doch die Dichtung lebt. Pantomimen sind an dem Mimenschicksal beteiligt. Noverre schon weiß, daß man ein Ballett nicht beschreiben, nur sehen kann. Mit seinen Aufführungen lebt es, mit ihnen stirbt es. Vergeblich versuchen wir die verführerischen Bewegungen seiner Darsteller zu rekonstruieren, glänzende Namen klingen uns im Ohr, Blumen und nichts als Blumen sehen wir gestreut, aber die Literatur gewinnt kein festes Erbe. Nicht bloß im alten Rom werden Tänzerinnen zu Kaiserinnen und Göttinnen, ohne auch nur einen Hauch ihrer Kunst zu hinterlassen, während Homer, dem sie die Stoffe entnahmen, sich aus dem Geiste der Zeiten immer wieder neu ergänzt hat.

Familien haben sich am Tanze abgearbeitet. Die Laval, die Vestris, die Gardel, die Malter, die Lany, die Blasis, die Blache, die Taglioni versorgten generationsweise die Ballettbühne. Die Sterne wurden doppelt bewundert, wenn sie sich in berühmten Ensembles zusammenfanden: wenn die Pelin und Allard mit den Lany und Dauberval einen pas de quatre inszenierten, oder der junge Vestris mit Dauberval, der Guimard, der Agelin in den Petits riens sich vereinten, die Noverre und Mozart zu Autoren hatten. Die Tanzliteratur, besonders Barons lettres à Sophie von 1825, die die begabteste Nachfolge Noverres bedeuten, überschüttet uns mit Geschichten von Tänzern und Tänzerinnen, die im Interesse des Tages untergehen. Man schwärmt für die ernste, noble Eleganz des Vestris, für die Kraft Gardels, für die Ausdrucksfähigkeit Daubervals, für die komischen Künste Lanys. Was wissen wir davon? Endlose Zetteleien finden zwischen der Dauberval- und der Gardelgruppe statt. Über ein Kapitel dieser Kabalen schrieb Jullien in seiner Opéra secret au XVIII. siècle unter dem Titel mariage chorégraphique. Es sind in



Daubervals, des Noverreschülers, Leben dieselben typischen Reisen nach der Provinz und in die große Welt, wie im Kurrikulum aller Kollegen. Dauberval verfertigte vielgespielte Balletts: das schlechtbewachte Mädchen, der Deserteur, Epreuve villageoise, Telemaque, Sylvie, meist im Stil demi-caractère, den er vertrat. Gardel der Alte, etwas jünger als sein Feind Dauberval, Pierre Gabriel Gardel bewegt sich in etwas ernsteren Bahnen: er komponiert seinen Telemach, Paris, Rückkehr des Zephir, Achill auf Skyros, Paul und Virginie, Alexander und Apelles, Marsfest, Pomona, Andromeda, l'Enfant prodigue, und als Tänzer gibt er erst der Mode gehorchend langsam seinen Ernst, der ihn an die Seite des alten Vestris rückte, zugunsten einer größeren Virtuosität auf, in der er mit dem jungen Vestris rivalisieren wollte. Seine Frau, eine berühmte Gesellschafterin, ist Berufsgenossin, wie es auch Daubervals Frau war. Dauberval war ein Jäger, Gardel aber ein Violinist, und so komponierte er seine Dansomanie auf ein eigenes Violinsolo. Sein größter Erfolg blieb die Psyche. Sie ist 912mal gegeben worden. Ihr Programm findet man im „Neuen Tanz- und Ballettkalender von 1801."

In Italien klingen die Namen der Pallerini, die für mythologische Statuen geschaffen scheint, und deren Kunst wie die der großen, schönen, leichten Molinari sich am besten ohne Profil gibt. Die Maria Conti bezaubert die Sinne. Giuseppe Bocci ist der alte Buffo. Die Plejade der Scala wird unendlich oft besungen: die Bocci, Baderna, Domenichettis, Fabbri, Ferraris, Fuoco, Granzini. Die Tänzerinnen verdrängen die Tänzer. Maria Taglioni fliegt als Sylphide über Bühne und Leben. Und der letzte große Tänzer, Clodoche, der einst mit einigen Beamten der pompes funèbres berühmte Quadrillen getanzt hatte, zieht sich als Philosoph und Möbelfabrikant ins Privatleben zurück. Über seiner Tür steht: Au vieux Clodoche.

Die Taglioni hatte 1832 den Grafen Gilbert des Voisins geheiratet. Aber er hatte es vergessen. Sie wird ihm gelegentlich als seine frühere Frau vorgestellt, und er findet die Worte: Après tout, c'est possible. Die Maillard war Royalistin gewesen, aber es hinderte sie nicht, in der Revolutionszeit die Liberté so bezaubernd darzustellen, daß alle Welt vor ihr auf den Knien lag. Die Revolutionäre sagten zu ihr: ich würde dich zur Guillotine schicken, aber erstens lohnt es sich nicht mit dir, und zweitens brauche ich dich zu meinem Amüsement. Die Geschichte von der Maillard ist besser als die von der Taglioni. Denn man braucht zu dem Erlebnis mit dem Grafen Gilbert nicht tanzen zu können, aber zu dieser Ironie führt nur die Gemeinheit des Theaters und der Politik. Castil Blaze hat die Ballets depuis Bacchus jusqu'à Mlle. Taglioni ge-



DEGAS: DANSEUSE SUR LA SCÈNE
PASTELL



ALEXANDRE LUNOIS
SPANISCHER TANZ
LITHOGRAPHIE





schrieben. Er ist die plaudersamste Quelle für die Tänzerinnenabenteuer jeden Stils, die nicht immer den typischen Wert gut gesetzter Anekdoten haben.

Drei Typen

Die Sallé, die Camargo, die Guimard, mit aller Höflichkeit gegen ihre Nachfolgerinnen bis zu diesem Tage, die von dem kühlen Historiker verschwiegen werden — bleiben die besungensten, bedichtetsten, bemaltesten Stars der hohen Zeit des Balletts. Die Geschichte hat ihre Akten in epigrammatischen und feuilletonistischen Papieren wohlgeordnet in einem Archiv bewahrt, dessen Wand Lancrets berühmtes Camargobildnis, eine Blume des Rokoko, ziert. Dieses sind drei Typen: die Camargo als Virtuosin, die Sallé als Expressionistin, die Guimard als Lebenskünstlerin.

Camargo

Die Camargo ist die Nichte eines spanischen Inquisitors, der Juden und Hexen verbrannte. Durch eine übergroße Anzahl von Entrechats findet sie Absolution für die Sünden der Familie. Ihre Größe ist die Royale und der Entrechat coupé sans frottement. Die Entrechats macht sie 1730 à quatre, was eine spätere Zeit, die sie wie die alten Italiener wieder à seize machte, nur belächeln konnte. Im übrigen war sie im Leben ebenso traurig, wie auf der Bühne vergnügt.

Sallé

Die Sallé hat nie einen Entrechat oder eine Pirouette gemacht. Sie war, was man voluptueuse nannte, voll von suggestiver und reizender Bewegung. Sie ist die erste große Künstlerin der Pantomime. Die Londoner interessierten sich sehr dafür und warfen ihr Börsen und Guineen auf die Bühne, die wie Bonbons in Banknoten gewickelt waren. Ihre Satyrn trugen sie in Säcken fort.

Guimard

Das Bild der Guimard ist literarisch am wertvollsten gefaßt worden. Edmond de Goncourt hat ihr einen Band gewidmet, in dem der größte Kenner des 18. Jahrhunderts alles an Gemälden und Statuen, an Polizeiakten und Memoiren vereinigte, was sich auf diese Dame bezog, die das Leben sicher noch besser verstanden hat als ihre Kunst. Goncourt hat den rechten Griff getan. Ihre Erlebnisse sind die vollkommenste Galerie aller Tänzerinnenschicksale, ihre Abenteuer sind ein farbiges gerahmtes Gemälde.

Die Allard ist einmal verhindert, als Vertreterin debütiert die Guimard. Erste Liebelei mit einem Tänzer namens Léger. Kontraktsorgen und -erfolge. Gleitet vom Grafen Bourtourlin zum Grafen Rochefort. Ein Liebesphilosoph und Kammerdiener, Jean Benjamin de la Borde wird der amant utile. Amant honoraire in größtem Stile ist für lange



Zeit de Soubise, der Sultan des Balletts, den man von Moreaus Stich „Petit loge" kennt, wo ihm soeben eine Novize vorgestellt wird. Er gibt ihr von 1768 an 2000 écus monatlich. Typische Armverletzung durch Dekorationen: also erneuter Beifall beim Auftreten. Drei schwärmende wöchentliche Soupers: das erste für die Hofgesellschaft und die Ehrenmänner, das zweite für die Künstler und Schriftsteller, das dritte eine Orgie verführerischer und lasziver Schönheiten. Requisiten des großen Lebens: ein Amoretten- und Grazienwagen auf der promenade de Longchamps und eine effektvoll inszenierte Wohltätigkeit. Ein kleiner Bankrott. Ein ländliches Theater in Pantin mit niedlichen unanständigen Stücken und Späßen: das Trio des pochettespielenden Prinzen von Soubise, des taktschlagenden Laborde und des hornblasenden Herzensfreundes Dauberval. Als Zahlender rückt der Bischof von Orléans ein. Typischer Spott über Magerkeit — die Sophie Arnould sagt: ich verstehe nicht, wie dieser kleine Seidenwurm nicht fett wird, er lebt auf einem so guten Blatt. Ein neues Hotel wird eröffnet: der Temple de Terpsichore in der Chaussée d'Antin, verbunden mit Theater. Triumphe in der Oper — ein Theaterzettel des Gardelschen Balletts Chercheuse d'Esprit nach Favarts komischer Oper von 1777: Reiche Farmerin Fräulein Allard, Dorfnotar Herr Despreaux, Gelehrter Herr Gardel, Nicette Fräulein Guimard, Alain Gardel der Ältere, l'Eveillé Dauberval. Die Guimard erfindet Toiletten, nach denen sich Marie Antoinette richtet. Ihre Kleider kosten der Oper im Jahre 30000 livres. Bocquet zeichnet ihre Kostüme, Delaistre führt sie aus. Neue typische Abenteuer: Brand des Theaters, Rettung im Hemde, fortgesetzte Kabalen, Eifersüchteleien, Liebschaften, Rücktrittsgesuche, Gehaltserhöhungen, Londoner Reise, zum Schluß Lotterieverkauf ihres Hauses. Das Alter naht. Sie heiratet 46jährig den 15 Jahre jüngeren Kollegen Despreaux, einen vortrefflichen Chansonnier, der sofort sein Glück besingt. Politische Verschiebung: die Guimard wird Citoyenne. Auf der vorletzten Seite ihres Lebens steht ein wunderbarer Abschied: in einem kleinen Haustheater tanzen Despreaux und die Guimard bei halbaufgezogenem Vorhang — nur die Beine sind sichtbar. Auf der letzten Seite: sie tanzt nur noch mit den Fingern vor einem kleinen Zuschauerkreis. Sie stirbt 1816 — unbeachtet.



Unter den Tanzdichtern verdienen zwei Portraits einen besonderen Platz: Viganò, der halb vergessene Noverre Italiens, und Blasis, der internationale Stilist.

Viganò

Salvatore Viganò ist Neapolitaner, 1769 geboren, wieder ein kleiner, beweglicher Mensch, wieder ein Sanguiniker, zu Zeiten aufgeregt, zu Zeiten stumpf, aber ein großer Arbeiter vor dem Herrn, der die Nächte lang über Pantomimen nachdenkt und sie aller Arten ohne Modelle und Szenen erfindet: Prometheus, Tochter der Luft, Richard Löwenherz, Isthmische Spiele, Coriolan, die Sterlitzen, die Hussiten, Numa, die Mirra nach Alfieri, Psammi Re d'Egitto, Othello, Vestalin, Titanen, Alexander in Indien, Sabinerinnen, der neue Pygmalion, der Schuhmacher von Montpellier, die Falschmünzer — mehr kann man nicht verlangen. Noch schätzte man die Tanzdichter und behandelte sie wie Alfieri, Goldoni oder Metastasio. Noch gaben verliebte und reiche Venezianerinnen für diese Klasse von Poeten ein Vermögen aus. Es war die Hochkultur der Pantomime. Man sagte: der stumme Chor ist eigentlich viel logischer als der unisono redende antike. Man sagte: im Ballett Othello geht die Handlung viel schneller, knapper, dramatischer als im Stücke Shakespeares. Die eine Angst nur verwirrte die Köpfe: wie kann man diese großen Apotheosen der Menschheit und ihrer Kultur der Nachwelt überliefern? Viganò versuchte es mit Erfindungen mimischer Alphabete, oder mit Friesen, die die Ballette als laufende Bilder aufzeichneten, nach Takten geteilt. Die Mühe seines Lebens war nicht zu retten. Die Illusionen flammten und verloschen, wie alle Feste der Erde. Seine Grabschrift hieß: A Salvatore Viganò, sommo tra i coreografi. Seine Biographie und Arbeitsliste erschien 1838 in einem bibliophilen Bändchen von Ritorni, das nur in 505 Exemplaren gedruckt wurde. In antiker Umgebung starrt seine Porträtbüste. Man muß solche Bücher lesen, um die Begeisterung und Diskussionswut jener großen Mailänder Ballettjahre zu verstehen: eine traurige Komödie, an soviel Augenblickskunst soviel Ewigkeitsmaßstäbe zu legen.

Wie Gardel in Paris, ist Viganò der geschickte Massenfeldherr in Mailand. Er begründet den Massenstil der Scala, der bis zu Manzottis Zeit von dort die europäischen Theater beherrschte und zuletzt in primitive Freiübungen billiger Statisten entartete. Wie Noverre kehrt er die Handlung und die Psychologie des Stückes heraus, um die geschlossenen Nummern nur als rhythmische Akzente zu benutzen. An sich schon tanzen die Italiener in der Pantomime mehr als die Franzosen, ihre azione ist nicht pedestre, sondern misurata, — aber freilich, wenn die



Franzosen tanzen, tanzen sie besser. Das allgemeine Ballabile, die dekorative französische Coppia (pas de deux bis quatre) geht dem italienischen Pantomimiker gegen den Strich. Er liebt nationalere Farben: im Othello eine Furlana, im Psammi einen ägyptischen Tanz, in der Bianca einen sizilianischen, in der Vestalin einen ritualen. In den Titanen ist der ganze erste Akt von prägnanteren Balletts gefüllt. So steht die italienische Kunst zwischen den Überlieferungen des alten Balletts und der Reformation der neuen Pantomime.

Viganòs Prometeo war unter allen seinen bewunderten Mimiken die bewundertste. Seine Aufführung 1813 wurde zu einem Festtag für Mailand. Man glaubte endlich das Faustproblem gelöst zu haben. Es ist ein Stück, charakteristisch für seine Gattung, ein Beispiel für tausende. Der Vorhang hebt sich über einer Szene auf wilder unbebauter Erde. Verstreute kulturlose Menschen. Athletische Kämpfe um den Apfel. Eine Verwandlung führt durch Wolken in den Sternhimmel, die Sonne als transparente Kristallkugel, Lucifer, Aurora auf artigen Pferden. Die Schöpfungsmusik Haydns wird dazu gespielt. Mit ihrem Prometheus beschaut sich Minerva diese Ordnung der Welt. Der aber zündet die Fackel an. Zeus erscheint in Wolken und Gewitter. Bald sind wir wieder auf der Erde, in einem Wald. Überall steigen die vernünftigen Wesen heraus und laufen herum, nach Prometheus Willen. Amoretten zügeln sie. Sie gehn zum Tempel der Tugend. Verwandlung: Höhle des Vulkan. Amor streikt: er kann mit der prometheischen Ordnung nichts anfangen und zieht die unvernünftigen Menschen den vernünftigen vor, fliegt davon. Vulkan arbeitet an der Kaukasuskette. Fünfter Akt: allegorische Szene mit Musen und Kunstgenien im Tugendtempel. Amor schießt und findet in Lino und Eone seine unvernünftigen Opfer. Liebesszene, zu der sich Viganò nicht nehmen ließ, eine sehr poetische Musik zu schreiben. Hymenäus traut. Da steigen die Zyklopen auf, um Prometheus zu fesseln. Die Tugend aber beschließt flugs, Jupiter zu versöhnen. Sechster Akt: Kaukasus, die Befreiung des Prometheus in der Noverreschen Dégradation. In drei Größenverhältnissen, von Kindern bis zu Erwachsenen, mit kleinen und großen und ganz großen Tieren, kommt ein perspektivisch zunehmender Siegeszug mit Herkules aus der Ferne. Allgemeine Versöhnung mit Himmelsapotheose in Puppen à la Mysterium.

Ein zeitgenössischer Rival von Viganò ist Gaetano Gioja, der durch einen Besuch von Vestris aus einem Jesuiten zu einem Ballettänzer wurde. Er ward als Trabant eingeschätzt: verhält sich zu Viganò wie Monti zu Alfieri, Nota zu Goldoni, Zeno zu Metastasio. Dies störte ihn nicht,



221 Ballette zu machen: Napoleon als César en Egypte, Mineurs Wallaques, Figaros Hochzeit, Nina pazza per amore, die beiden Grenadiere, Sapho, Donna militare, die Zauberflöte, Niobe, Kenilworth — von denen viele, etliche Male durchgesiebt, fast autorlos seitdem durch Europa gelaufen sind.

Blasis

Die nationalen Farben, die hier schon ihre Buntheit in das mythologisch-historisch-romantische Gewebe werfen, sind die Spezialität von Blasis. Blasis ist vielleicht der meistgedruckte und meistgelesene aller Ballett- und Tanzschriftsteller. Die europäische Kunst des Mailänder und Pariser Balletts um den Anfang des 19. Jahrhunderts, das feenhafte Augenschauspiel, das aus diesen stummen Festen sich entwickelt hatte, findet in ihm einen Maestro. Er hat sich Mühe gegeben über das Gesamtkunstwerk nachzudenken und hat eine Unmenge Schriften veröffentlicht, deren vollständiges Verzeichnis, einschließlich der historischen und philosophischen, man in seinen Notes upon dansing, London 1847, abgedruckt findet. In die Notes sind historische Stücke, frühere Schriften und Familiennachrichten aufgenommen. Die Grundlage bildet sein Manuel, dessen Übungstheorie im 1820er Traité schon enthalten ist. Das Manuel heißt in der englischen Ausgabe Code of Terpsichore. In dieser Weise wiederholen und verschieben sich seine Aufsätze über Nationaltänze, Ballettgeschichte, Übung und Komposition innerhalb der verschiedenen Ausgaben. In seinem l'huomo fisico, intellettuale e morale gibt er synoptische Tabellen von Bewegungen und Gesten, auf ein philosophisch-malerisch-ethisches System gebracht. Ein bezeichnendes Werk über hundert nationale Tänze hinterließ er ungedruckt. Er ist ein Großliterat des Tanzes, ein internationaler Ästhetiker des Nationalen, unter den Tanztheoretikern der romantische Akademiker, in dem die historische Bildung und Praxis, die seine Zeit schwärmerisch aufnahm, den choreographischen Ausdruck fand. Durch seine Schriften geht ein kultiviertes Theaterstilgefühl, eine reiche Literaturkenntnis und viel Lebenserfahrung. Aber es fehlt ihnen nicht die Reklamespiegelung des Virtuosen. Seine Schule ist gut mechanistisch, seine Logik nicht zu phantastisch, seine Geschmacksrichtung geklärt von antikischen und renaissancelichen Statuen, ein wenig Giovanni da Bologna gemischt mit Canova, eine Anwendung von Thorwaldsen auf den Masseneffekt des Skalastils, kunsthistorische Bildung in ein Tableau gestellt, in die Arabeske gegossen.

Blasis tanzt seine berühmten pas de deux mit der Virginia Léon; ein Venezianer zeichnet sie; zu den Bildern macht Barbara anakreontische Verse; diese komponiert Paganini. Zu Hause aber sitzt der Meister in seinem Mailänder Heim zwischen Büchern und Noten als Sammler



von Gravüren, Zeichnungen, Statuen, Bildern, Schnitzereien, Kameen und Juwelen, Instrumenten und Antiquitäten, die auf 200 000 Mark geschätzt wurden. So wandeln sich die Tänzertypen. Aus dem bestallten Beauchamps, weltmännischen Pécour, literaturehrgeizigen Noverre wird der artiste-amateur Blasis, der seine Familie auf ein augusteisches Geschlecht zurückführt.

Die Ballette des Sammlers sind Sammelwerke der Kunst, gesehen durch das Temperament eines Tänzers. Nach Goethe macht er das Faustballett, er macht den Sommernachtstraum und den jungen Figaro, Byron in Venedig und den Don Quixote, Patroklos' Tod und Hermann und Lisbeth, Dibutade oder die Erfindung des Zeichnens und den falschen Lord, die orientalische Mokanna und den holländischen Maler, Cyrus und Dudley, Marcus Licinius und das nächtliche Abenteuer.

Ein Geständnis

Er komponiert die neue Cachucha für die Baderna. Er bringt die nationalen Soli zu ihrem Weltruhm. Die Fanny Elßler exzellierte in der Cachucha, in der Varsovienne. Seitdem berauschte man sich an diesen nationalen Bewegungsrhythmen, die die Balletts der Opern zu färben begannen. O Marietta, wer deinen schlanken Leib sah, wie er sich, vom grünen Kleide überhaucht, in süßer Lust warf, deine braune Haut sich spannte, deine Augen tanzlüstern brannten, der Kopf und die Arme mänadisch sich senkten und hoben, in einer unwillkürlichen Harmonie ihrer Rhythmik, der weiß, daß alle Gesetze über die Opposition der Glieder und alle Choreographie der Drehungen vor diesem Zauber des lebendigen Lebens zu Papier werden. Dein Leib war in dem Leibe aller Spanierinnen und Asiatinnen, die ihre Chicas und Houras daherrasten und in einigen Bühnenminuten einen Daseinsrausch ungezügelter Leidenschaft verkörperten. Als ich dich auf dem kleinen Podium des Kabarets sah, fühlte ich vor deiner Antillenkunst alle Bücher ethnologischer Gelehrten erröten, Tanznamen und Tänzernamen aller Zonen wurden zu Schatten, Fragonards und Watteaus zu staubigen Vorhängen, die plakatgepriesenen Variétédivas zu frechen Schauspielerinnen und ich selbst zu einer grämlichen Schreiberseele, die nichts vermag, als wortlose Sinnlichkeit mit unsinnlichen Worten anzurauchen.

Rarität

Ich doziere die Geschichte der nationalen Typentänze aus alten Scharteken. Weiß noch, wie ich mich freute, als ich eine vollständige Ausgabe des alten Lambranzi fand, beide Teile 1716 Nuova e curiosa scuola di balli teatrali, mit einem Titelblatt, auf dem das Portrait des Autors, die Choreographie einer Loure und ein Scaramuz sich findet, mit zahlreichen Puschnerschen Stichen, witzig dekoriert, darunter Predellen, die immer eine Clownerie oder einen Lebensspiegel zum Tanz-



typus bringen, Musik und Schrittlehre: was einen Kunsthistoriker in seiner Rarität und Güte über die Maßen erfreut. Ein altes Variété sämtlicher Bauernpantomimen, Rüpeltänze, italienischen Theaterfiguren vom „romanischen Habit", id est die französische Ballettuniform seriöser Tänzer, bis zum Scaramuz mit seinen Weitschritten, Zwergmenschen, die lang werden, kleine Scaramuzen in Körben, Scheintote, die steif gekugelt und weggetragen werden, Blindenspäße à la Breughel, rautengemusterte Harlekins, gestreifte und zipfelmützige Skapins, ornamentierte bebrillte Mezzetins, farbenhalbierte Mattos, die Pantalons und Pulcinellen und die Bologneser Doktoren, alle mit ihren entsprechenden Weibern und ihrer entsprechenden Musik. Venezianische Kaufleute, englische und holländische Schiffer, lanzenbewehrte Schweizer, Fahnenträger und Gärtner mit römischen Statuen, eine Keilerei im Rhythmus, Köche mit Bratspießen, Winzer mit Bacchus, Steinmetzen mit Stuckfigur, Schmiede, Schneider, Schuster, Jäger, Racketspieler, Grenadiere, Türken, Mohren, gekettete Sklaven, Akrobaten vor Ruinen, Magier mit Zigeunerinnen — ein Rhythmusspiel aller Gewerbe, Stände und Theater, die sich beliebig vermehren ließen durch sämtliche Isabellen, Bagolins, Cintios, Brigadels und Ragonden, aufgelöst in die Tingeltangelornamentik des Lebens, eingekettet in die Stilgeschichte des Körperrhythmus von der commedia italiana über die Altweimarer Schauspielerregeln zur japanischen Gauklerimpression: es ist genug. Man schaudert vor den Grenzen dieser Perspektive und bittet um Vergebung für ein wenig Intuition, die sich nicht als Buch einbinden läßt.

Und Kunst

Hogarth komponierte 1728 eine Tänzerreihe, an deren abwechselnd eleganten und karikierten Bewegungen er graphisch seine berühmte Wellentheorie auseinandersetzte. Goethe pries den Schauspielern die Geradlinigkeit und Frontalität des Bühnenbildes. Degas schneidet die Ballettsäle mit japanischer Caprice aus, um in einer künstlichen Bewegung künstliche Ruhe zu genießen. Renouard zeichnet Mappen von Balletteusen, um die Rokokoplastik dieser Spitzenrockprinzessinnen in allen Typen spielen zu lassen. Thomas Theodor Heine entwickelt aus der Gemeinheit der Barrisons suggestive Symbole ausgestreckter Füße und hängender Stoffe, die Anton Lindners Buch auf seine dekorative Lebenstendenz illustrieren. Aus dem Tanz gewinnt Heine das Ornament, Somoff und Walser den Stil, Stuck das dionysische Relief des Lebens. Die Variétélinie Cherets tanzt die cancanierende Saharet, die einen australischen Wein im französischen Sektglas serviert, diejenige Toulouse Lautrecs stellt die Yvette Guilbert, die unsere Tragikomödie wie den Refrain eines Volksliedes zur Arabeske verdichtet, vor die Bühnenwand, diejenige



Utamaros spielt und tanzt Sada Yacco in der kunstgewerblichen Harmonie plötzlicher Körperrhythmen mit wohlgestimmten Kostümfarben. Die Bewegungskontur des Menschen wird durch die Weltliteratur hindurch eine freiere, persönlichere, ihre Stilisierungen folgen den Anregungen des artistischen Geschmacks von der Antike bis zum Plakat, und aus dem Ballettkorps taucht immer schärfer umrissen die Solistin hervor, die die künstlerische Sehnsucht ihrer Zeit im Bilde ihres bewegten Körpers vollenden will.



Die Solistin

Die Prevost tanzte als Erste Instrumentalsoli, die Rebel für sie schrieb: die virtuose Solistin. Die Hamilton, Frau des englischen Gesandten in Neapel, „tanzte" vor 1800, die antike Statue: völlig unvirtuos, eine gebildete Dilettantin, vermied sie die Virtuosität, der Pose wegen. Eine große, schlanke Figur, eine antike Gesichtsform prädestinieren sie zu ihrem Beruf, die klassizistischen Neigungen der Zeit in lebendige Geste umzusetzen. Die Etappen ihres genial-abenteuerlichen Lebens sind: Hausmagd, Maitresse, Ambassadeuse, politische Intriguantin, Geliebte Nelsons, Amoureuse, Tänzerin. Ihre Suggestion ist in jeder Beziehung vollendet. Ihren Shawltanz schildert Frau v. Krüdener in der Valérie: in dunkelblauem Musselin, das Haar zurückgestrichen, lächelnd den Shawl werfend, halb im Verhüllen, halb im Enthüllen bietet sie „schreckliche und rührende" Momente. Ihre Attituden der Niobe, Galatee, Sibylle, Maria Magdalena, Heiligen Rosa, Medea, Iphigenie, Sophonisbe, Kleopatra, Terpsichore sind Typen der Sehnsucht, Reue, Furcht, Verzweiflung, Schwärmerei. Zwölf davon werden nach Rehbergs Zeichnungen gestochen, die Almanache und Tanzkalender schwärmen sie an. Ihre Rivalin wurde die Hendel-Schütz. Wie die Prevost mit der musikalischen Bildung sich gutgetan hatte, tun es diese mit der künstlerischen. Loie Fuller hundert Jahre später wird die Solistin der tanzenden Farbe. Die Prevost hatte virtuos getanzt, die Hamilton sich plastisch bewegt, die Fuller bewegte nur ihr Kleid, das vielgefaltete, schlingende, spiralige, hochgeschwungene weiße Kleid, auf dem die gemischten farbenwandelnden elektrischen Reflektoren ihren Serpentintanz vollführten. Wir berauschten uns in tiefem Entzücken an diesem bewegten Impressionismus, der den elementaren Prozeß reiner aufwallender Farben, die sich glühend umarmen, um sich zu verlieren und wiedergeboren zu werden, mit dekorativem Raffinement in Rhythmus brachte.





JAPANISCHER FESTZUG, NACH EINEM ROLLBILD IM BESITZE VON PROFESSOR ADOLF FISCHER



— Dire.... que dans mon temps, moi aussi, j'ai été une brillante Espagnole....... maintenant je n'ai plus d'espagnol, que les castagnettes !.... c'est bien sec !.....



Es war Zeitgefühl darin, eine schwebende menschliche Figur in einem tiffanyflüssigen Ornament untertauchen und vergleiten zu sehen, das unsere keramischen Neigungen in Musik setzte. Aber Loie Fuller hielt die Reinheit nicht aus. Sie verlor sich in tektonische und zuletzt in philosophische Spielereien. Miß Isadora Duncan, wie sie eine Amerikanerin, scheiterte sofort an der Bildung. Die Prevost konnte tanzen, die Hamilton wollte nicht, die Fuller sollte nicht, aber die Duncan konnte nicht. Sie tanzte ohne Trikot, aber ihr Körper war ein Säulenbau mit schwachem Gebälk. Sie lächelte nicht das stilisierte Balletteusenlächeln, aber ihre Mienen hatten den Ausdruck einer Gouvernante. Sie versuchte malerische Stellungen durch lebhafte Bewegungen zu verbinden, aber ihr Rumpf war gänzlich unausgebildet. Sie ersetzte das Tänzerinnenkostüm durch poetisch gemeinte natürliche Festkleider, aber sie zeigte darin die Phantasie eines Schullehrers, der zwei Jahre seines Lebens verbummelt hat. Sie studierte Vasenbilder und Gemälde, aber hatte nicht die Spur von Einbildungskraft in der Erfindung und Versbildung orchestischer Motive. Sie tanzte zu bewährten klassischen Musikstücken, aber verriet sich in der falschen Rhythmisierung als höchst unmusikalisch. Sie tanzte Couperin und Chopin, Gluck und griechische Chöre, aber sie betrog uns um die Reformation des Balletts.

Antikes

Griechische Chöre! Es war der letzte Traum der Halbbildung, antike Rhythmen unserer nuancierten Bewegungsanschauung zuzuführen. Man hatte mit den Erinnerungen an den antiken Tanz kirchliche Karnevale verteidigen, Hofballetts beschönigen, Pantomimen sanktionieren, lebende Bilder verklären wollen, aber unsere Sinne blieben an diesen humanistischen Promemorien kalt. Emmanuel in Paris hatte ein dickes Buch über den griechischen Tanz geschrieben, in dem er versuchte, aus der Ballettschule der Oper Namen und Stellungen antiker Tanzbilder zu gewinnen, und er hatte sich gefreut, aus den 95140 Kombinationen, die zwischen den Bewegungen sämtlicher Körperglieder möglich sind, unsere Hauptpas und einige Nebenpas auch in der alten Überlieferung aufweisen zu können. Aber das lebendige Bild des antiken Tanzes hat er so wenig geschaffen, wie es uns der lucianische Dialog über diese Kunst gibt, der nichts ist als Rhetorenübung, nichts als Chrie über mythologische Orchestik. Der antike Tanz war Mimik mit typischer Gebärdensprache, die Bewegung ist persönlich und natürlich, keine Grammatik der Schritte bindet ihn und keine überliefert ihn: Mimische Szenen, die im Augenblick vergehen. Sie wachsen nicht in das Gedächtnis der Nachwelt, nicht in die Schule der Kunst, sie werden einzig und allein versteinert in der Plastik, die in hellenischem Geiste diese zwei Brücken zum Leben hatte:



Athletik und Orchestik. Die Statuen sind die festgefrorenen Augenblicke dieser großen rhythmischen Vergänglichkeiten: Liebes-, Kampf- und Kultmotive. All den Humanisten hätte der alte Athenäus schon die Wahrheit sagen können: „Es sind aber auch die Werke der alten Bildhauer Überreste des ehemaligen Tanzes." Diese Statuen schauten mit klassischer Ruhe auf die kommenden Zeitalter herab, denen die beweglichen Reize ihrer Kunst mit den Empfindungen der Romantik und Musik aufgehen mußten. Um die pyrrhichischen Kämpfer spielen jetzt die Mädchen der Wedekindschen Mine-Haha-Pension, mit ihren gegürteten Leibchen, die die nackten Beine freilassen, die Hände hinter dem Kopf gefaltet, sie laufen leise mit den Fußspitzen über den Boden, daß sich kein Kieselstein rührt, schmale verjüngte Waden und ein Rumpf, der selbständig aus den Hüften herauswächst. Aber bleiben diese Mädchen in der paradiesischen Landschaft einer englischen Züchtung biegsamer nackter Körper? Sie werden zum Ballett befohlen, dessen Zinsen ihre Schule zahlen, sie hüllen ihre Schönheit in die Kostüme eines Berufs.

Dekoratives

Die Meinung ist besser geworden, doch die Kunst ist verloren. Ausdruck ruft man, doch man hat nichts zum Ausdrücken. Die Pracht alter Feste verklingt in einer sentimentalen Neigung zur dekorativen Schönheit stummer bewegter Bilder. Die Kostüme befreien sich. Das stereotype Gazeröckchen, das das erste Empire geschaffen, das zweite verkürzt hatte, weicht mit unwilliger Erkenntnis den Tanzgewändern moderner Phantasie, und jedes Jahr entschließt sich eine andere Diva europäischer Bühnen schweren Herzens, die Künste ihrer Beine unter dem langen Kleid zu verstecken, das Malerei und Regie dem bildlichen Denken empfehlen. Ein letztes Gerüststück der fürstlichen Stile schwindet vor dem verfeinerten, konstruktiveren Wunsch dekorativ gebildeter Augen, die Tänzerin nur als Dienerin der bewegten Malerei und Plastik sehen zu wollen, nicht als Virtuosin eigenwilliger Akrobatik, sie mit Gewändern zu bekleiden, die als ein Echo dem Körper folgen und seine Formen in eine ausdrucksvolle verklingende zeitliche Rhythmik überführen, sie in Farben zu hüllen, die alle zarten Harmonien von Mattgrün und Violett, von Perlgrau und Silber, von Ocker und Kupfer durch Schnitt, Ausschnitt, Überschnitt des Kostüms in tausendfachen Spielen phantastischer Mischung permutieren lassen. Doch alle Florafeste Walter Cranes, alle Künstlerfeste Ludwig v. Hofmanns, alle Weiheprogramme von Behrens, alle Blumenmädchen in Libertyseiden können keinen Parsifal zwingen, aus einem mitleidsvollen Toren zu einem dionysischen Narren zu werden. Ballette sind Feste der Sinne, wir aber sind auf einer anderen Seite unserer Seele festlich geworden.



Ein letzter toller Karnevalszug bewegt sich um die große Null, die das Ballett als Literatur darstellt. Ein unerhörter festlicher Apparat wird angefahren. Zur großen Pariser Oper tritt die Konkurrenz von Porte St. Martin, London wird zur Metropole der Ausstattungskünste, in Wien werden um 1800 jährlich an zwanzig neue Ballettstücke gegeben, auf der Skalabühne wimmeln damals schon fünfhundert Personen, Kopenhagen unter Galeotti und Bournonville, der seine Memoiren schreiben mußte, Berlin in der Taglionizeit, Rußland vor allem, das diese französische Überlieferung am teuersten bewahrte, verschwenden Mittel und Kräfte an das Ballett: alles, um eine rauschende Kunst über die Katarakte der vieux jeux in den stillen unbeachteten Dichterstuben einiger Idealisten verfluten zu lassen. Ausdruck, Ausdruck! Die Wahrheit hat seit Noverre die liebliche Karnevalslüge schön aber sicher getötet.

Ein letzter Karneval

Fünfundzwanzigtausend Menschen feierten das Fest des „höchsten Wesens", das der Maler David entworfen hatte: religiöse Rhythmen in antiken Kostümen unter patriotischen Klängen. Statuen der Weisheit, Wagen der Freiheit, Trabanten der Lebensalter, Berge mit dem Vaterlandsaltar, die Nationalkonventler mit Blumen und Früchten, rosenbekränzte weiße Revolutions-Mädel, Verbrüderung, Hymnen, ein Volksrausch unter der Maske der Menschlichkeit: vive la république. Noch glaubte man an die Kraft der Volksfeste mit ihren Reigen unter ländlichen Bäumen. Fürstenglanz und Volksamüsement schmelzen an ihren Enden zusammen. Das Theater bleibt übrig. Man fliegt durch die Lüfte, man fährt Schlittschuh und tanzt zu Schiffe über das Meer. Man spiegelt die pas de huit, man läßt die Kinder menuettieren und der lange Henri veroffenbacht die Antike. Nur die Mormonen noch eröffnen und schließen ihre Tanzfeste mit der Bitte um den Segen des Höchsten. Immer hilft es historisch zu sein. Man übt sich durch Bälle à la Maria Stuart, Trianon lebt auf, Lafontaine wird getanzt, alte Uniform wird diktiert, noch einmal probiert man die ländlichen Wirtschaften, man affektiert sich in Pavanen und Volten, man watteaut, blumenfestelt und fackeltanzt. 1805 wird für Pauline Borghese das uralte Fest des Königs René wiederholt,



die Versuchung des heiligen Antonius wird 1832 zu einer Rekonstruktion des alten Opera-Balletts mit Gesang und Tanz, 1837 wird in Versailles die historische Revue von Scribe und Auber abgenommen: ein tanzender Fries aller Geister Frankreichs in alten Kostümen, von einer symphonischen Musik begleitet, die die erfreuliche Entwicklung dieses Landes bis 1830 mutig illustriert. Hat man genug Historie, so faßt man sie chronologisch zusammen. Man chronochoreographiert die Wiener Walzer und die deutschen Märsche. Man baut der Geschichte des Tanzes einen Tempel auf der Weltausstellung, und im Palast Guadalcazar zu Madrid entwirft Meister Carbonero seine kleine Enzyklopädie des großen spanischen Tanzes, in der Padrillas Liebeshof, Fortunys Vicaria und Valeras Novelle Pepita Jimenez in Bewegung gesetzt werden.

Indessen ergötzt man sich am Korsaren, dem Adam seine Musik verschrieb, an der Sakuntala, die Gautier und Reyer vertanzten, dem Papillon vom Herrn Offenbach, der Coppelia und Sylvia unter Delibes' graziösen Rhythmen, der weise Nuitter versucht es noch mit Gretna-Green und Namouna, die Guirand und Lalo komponieren, Coppée und Widor umarmen sich in der Korrigane, Messager läßt die deux pigeons auffliegen und St. Saens streut seine geistreichen Einfälle über Fräulein Javotte. Die letzte feine Pantomime hieß Wormsers „Verlorener Sohn". Keine schlechten Tänzer, die uns amüsieren wollen. Das Publikum aber landet in den Massenfreiübungen des Manzottischen Excelsior. Man vergaß die polnischen Milchmädchen und Soldatentöchter, die in jeder Saison neu aufgelegt wurden. Man vergaß die Adam-Taglionische Weiberkur, in der das Landmädchen Mazurka mit Schluck- und Jaugefühlen zu einer Gräfin wird. Hoguets Robert und Bertrand, die Diebe, tanzen Bankdirektoren und retten sich in einem öffentlichen Garten auf dem abgeschnittenen Luftballon. Satanella, ein feines Kaliber, überwindet ihren faustischen Studenten in vier Milieus, die abgeschiedenen Willybräute walzen ihre Kavaliere tot, Arquelin wird in die Luft geschossen, packt seine Knochen zusammen, erlebt Seestürme und Liebeshändel, venezianische und chinesische Abenteuer und verwandelt und verkleidet sich bis in die Puppen. Noch spukt die altehrwürdige Pomona in Laucherys Kopf, die Danaiden bei Hoguet und die Undine bei Taglioni. Doch lieblich-dumm klingen kleine bürgerliche Polterabendscherze, naive Militärbengalismen, viel unterbrochene Hochzeiten, Seeräuber, Brasilaffen und hinkende Teufel, mit unermüdlichen Intrigen auf dem Maskenball, in der Garderobe, auf der Bühne und beim Gewitter, mit Schlußregenbogen. Man beginnt mit jungen Mädchenpensionaten, führt in ungarische Modewarenhäuser und schließt in der Narrenanstalt. Flick



und Flock aber sitzen die längste Zeit auf dem Kabel, um mit den Nereiden und Flußgöttern zu spielen, die wahrlich keine Holländer sind.

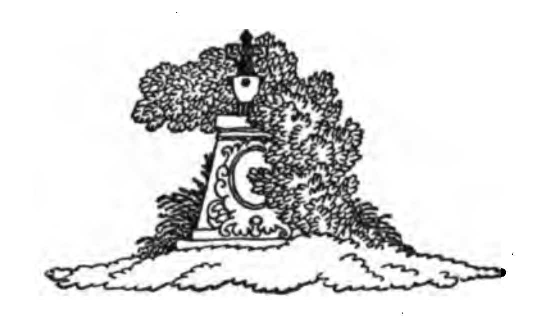
O Dichter!

Was hatte Heine die Mythologie beschworen, um ballettanzende Ritter wieder zum Leben heidnischer Feste zurückzurufen? Kaum ein Theater kümmerte sich um seinen Liebhaber der Diana und seinen Doktor Faust, die mit den Göttern und Teufeln tanzen sollten. Die Götter bleiben im Exil und Faust heiratet glaube ich doch die Bürgermeistertochter, weil er die Tänze um den goldenen Bock, die ihm seine Mephistophela durch sämtliche Zeitalter vorzaubert, nicht mehr sehen will. Wenn wir Bacchus leibhaftig zu schauen meinen, ist es ein verkleideter Kellermeister, und Jupiter lebt nicht mehr, er ist ein alter schwindelnder Greis auf der Kanincheninsel, der die Dichter verrückt macht. Die armen Dichter. Sie vertrauen ihre letzten Wahrheiten den Balletteusenbeinen an und ihre letzten dekorativen Schönheiten den Maschinenmeistern. Richard Dehmel baut in seinem „Lucifer" ein gewaltiges tanzendes Triptychon zusammen, von Klingerscher Gedankenschwere, das die alte Freundschaft des sternlockenden Lucifer mit der serpentinenen Venus und ihre Trennung und ihre neue Himmelfahrt zur Mutter mit dem Kinde durch die Sphären klingen und tanzen läßt. Aber es wird dem Heidengott nicht besser gehen als dem Bierbaumschen „Pan im Busch", der die ganze schöne Pension mit ihren Professoren und Gouvernanten angrinst, nachdem er ein paar Menschenkinder glücklich gemacht zu haben glaubt. Die Ballettbesucher schrecken vor diesem Pan, wie er vor den Glocken unserer Theater schreckt. Arme idealische Dichter. Sie wollen ein Feld erobern, das von Gauklern eingenommen ist. In ihren stummen Stunden schaudern sie vor der Rücksichtslosigkeit des redenden Lebens und hängen den schönen Vorstellungen nach, die die lautlose Linie bewegter geistiger Bilder zeichnet. Hugo von Hofmannsthal schrieb, er schrieb nur das sinnvollste und das dekorativste aller Ballette, die jemals rhythmische Sinne bezauberten: den Triumph der Zeit. Zerbrochene Herzen und die Schwankungen liebenden Rausches, Tänzerinnenglück und Mädchenblüte, wehmutsvolle Erinnerung und die Trägheit der Vergessens, Ruhe antiker Haine und alle Götterfreundschaft, sie sinken in der Stunde dahin. Der Harfner aber steht auf der gespannten Brücke, und sie fängt zu leuchten an und der Brückenbogen ist nichts als ein Gewinde aus schönen, ineinander verflochtenen lebenden Gestalten, die eine wundervoll leuchtende Atmosphäre umgibt und über dem Abgrund hält. Was ist Jugend, was Alter? Die große Stunde nimmt sie in sich auf, um sie ewig zu wechseln, zu verflechten, wiederzugebären. Wir zählen die Stunden, aber die Zeit, sie triumphiert. Und alle amours

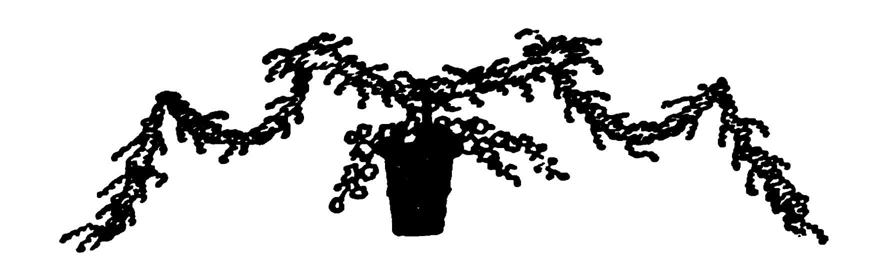


déguisés, die an Fürstenhöfen lüsterne Augen ergötzten, beugen sich vor der Majestät dieses letzten aller Trionfi, den unsere Weisheit ersann, des Triumphzuges der Zeit, in der die bunten Stunden im Tanze von Augenblicksamoretten umspielt sind, in der die trägen, geflügelten, erhabenen und traurigen Stunden täglich ihre selbe Pantomime aufführen und das Kind seine Hindin verläßt, der Knabe die Schmetterlinge vergißt, der Jüngling seine geliebte Stunde aus den Armen gibt, um als Mann wie der Pensiero auf dem Mediceergrab das Greisenalter zu erwarten: vita somnium breve.

Die Bühne hört nicht auf diese Träume. Der Triumph der Zeit zwingt sie, auch ohne aufgeführt zu werden. Sie hört nicht einmal auf das Satyrspiel der Wedekindschen Pantomimen, in denen Flöhe die Hofdamen zum Cancan reizen, Mücken unter der Bettdecke geschwollene Bäuche verursachen, und eine Kaiserin sich erwürgt, weil ein Athlet nicht mehr kann. Der Mummenschanz hat die Narrheit verloren und die Weisheit nicht verdient. Die Masken liegen herum, die Beine wirbeln, die Gesichter lächeln noch, aber die Glocke hat geläutet. Die Bühne verfinstert sich. Zwei kalkweiße Clowns springen hervor, sie kegeln mit ihren Köpfen und machen einen Überschlag an der Tabakspfeife, die der abnehmende Mond sich in den Mund gesteckt hat.







Und nach dem Takte regt
Und nach dem Maß beweget
Sich alles an mir fort.

Goethe



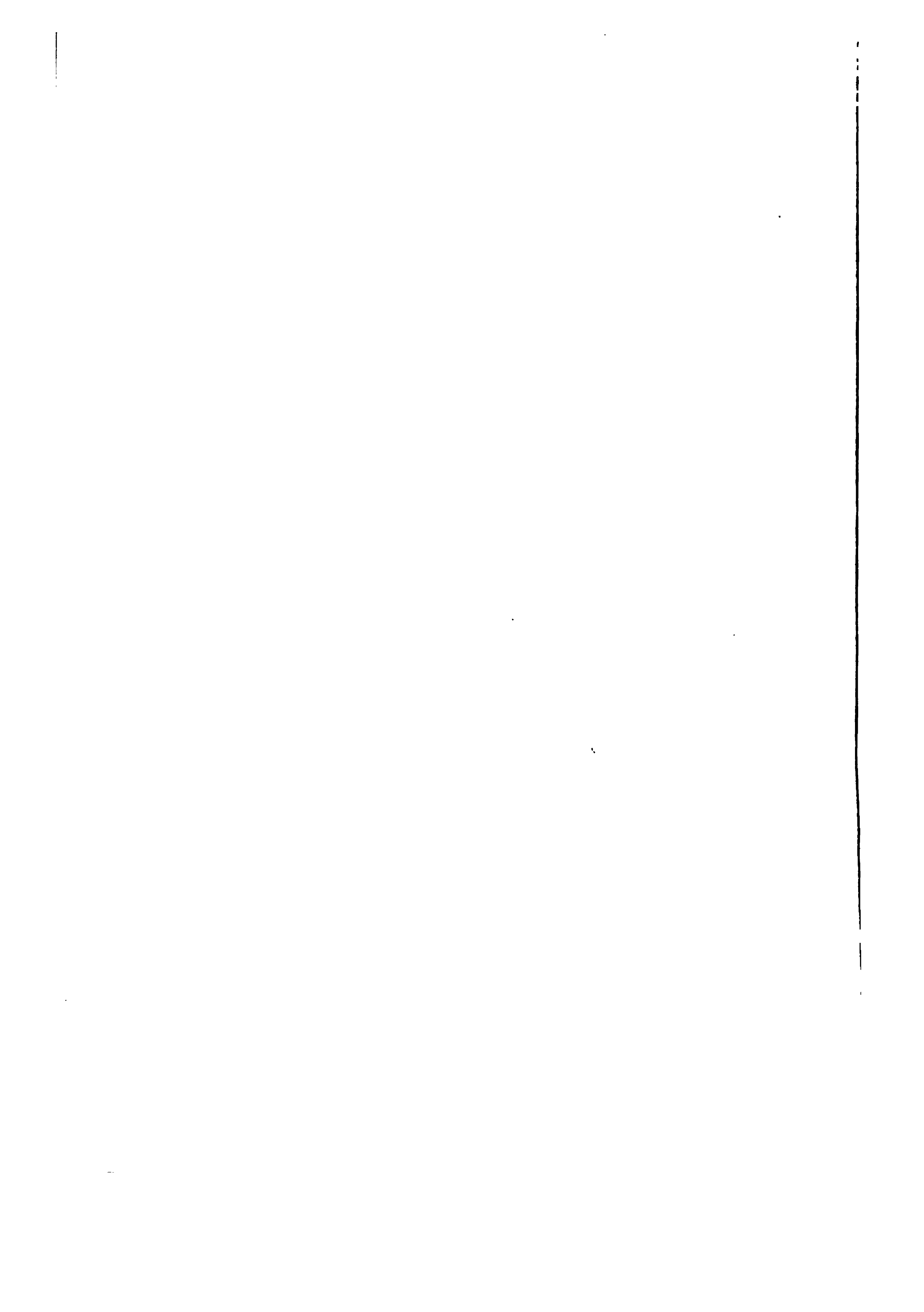
THEO VAN RYSSELBERGHE: KINDERTANZ RADIERUNG



DEGAS: BALLETTÜBUNG
PASTELL



TOULOUSE-LAUTREC, TÄNZERIN
LITHOGRAPHIE





DIE MUSIK



Der Ton DAS WOHLGEFALLEN, DAS WIR AN rhythmischen Künsten des Auges haben, ist schon darum viel elementarer, als dasjenige an gehörter Rhythmik, weil es zum größten Teile sich auf Materialien richtet, die uns die Natur direkt liefert: die Elemente des Feuers und Wassers, die Figur des Menschen in sportlichen, in gesellschaftlichen, in tänzerischen Angelegenheiten, im Salon und auf der Bühne. Aber wenn die gehörte Rhythmik dieser ursprünglichen Stoffe entbehrt und sich mit einem Material begnügt, das erst durch eine gewisse Kunst oder Kultur gewonnen ist, so sind ihre Reize gerade deswegen nur um so tiefer und seelischer. Das Reich der Musik und Sprache, das sie beherrscht, scheint nur dem äußeren Blick kleiner und unbedeutender, als das der weitläufigen Feste des Auges, dem Kenner von Menschenkunst ist diese Freude um mindestens so viel tiefer, als sie an Breite verloren hat.

Der Ton ist nicht so ursprünglich in der Natur, wie das Licht. Er liegt heimlich eingeschlossen in der Beziehung zweier Körper, die sich aneinander erst nähern müssen, um ihn hervorzubringen. Der Ton wartet auf unseren Befehl, um zu erscheinen, auf ein Schlagen, ein Zünden, ein Reißen, ein Blasen, ein Streichen. Wir bitten ihn zu kommen, wir locken und ermutigen ihn, und je schwerer er kommt und sein Schweigen löst, desto süßere Geheimnisse bringt er uns aus jener stillen Welt mit, und ist ganz gesättigt von Ausdruck und Empfindung, und trägt eine Liebe zum Menschen in seiner Seele, wie niemals ein gesehenes Wunder. Er ist kurzlebig und schwach an Energie gegen das Licht, das weite Strecken triumphierend schnell durcheilt. Aber er ist unsterblich in der Vertiefung und Vergeistigung seiner Reize, die uns menschlich in demselben Maße näher kommen, als Menschenkraft und Menschenkunst zu seiner Erzeugung nötig ist.

Das Geräusch Welche wenigen Materialien findet diejenige Rhythmik, die den Weg durch unser Ohr nimmt, vorrätig? Die Sprache ist ein kunstvoll artikuliertes Geräusch und scheidet aus der Betrachtung der direkten Rhythmik aus, um ein eigenes herrliches Reich zu gründen. Das unartikulierte Geräusch und der musikalische Ton allein bleiben übrig. Die Musik, die noch so viel elementaren Geist in sich trägt, um nicht als reines Kulturwerk, sondern als Werk, in dem sich Natur und Menschentum vereinigen, ihre Laufbahn zu vollenden, füllt mit ihrem unnachahmlichen Glanze dieses Wegstück, das zwischen den direkten und indirekten rhythmischen Künsten noch aussteht. Sie nimmt in gewissen



elementaren Augenblicken, in der großen Pauke und der Trommel und dem Becken einige festliche oder naturgewaltige Farben der unartikulierten Geräusche in ihr Programm auf, um diese sonst ganz ihrem rohen Betrieb zu überlassen, der zu einer wenig nuancierten Verstärkung der grandiosen Augenfeste geworden ist. Man schießt, wenn es feierlich wird. Aber es würde sich nicht lohnen, die Geschichte der festlichen Geschützrhythmik zu untersuchen, die uns keine Hundertein Märchen erzählt. Man läutet bei derselben Gelegenheit. Und dies ist der einzige Fall, daß man den rhythmisierten Geräuschen einiges Interesse entgegenbringen kann. Die Glocken haben Ton, aber nur die niederländische Spezialität des Glockenspiels bis zu dem merkwürdigen Straußschen Donauwalzer, den der Belfried über das tote Brügge stündlich ausläutet, hat durchaus eine präzise Vorführung gewinnen wollen. Unsere Glocken vermischen gewöhnlich ihre Töne in ein, halb vom Zufall abhängiges mysteriöses Ineinandermurmeln, in dessen träumerisches Rauschen wir nicht ungern von der Ferne unser Ohr eintauchen. Je mehr wir dann gen Süden wandern, desto dramatischer gruppieren sich diese Signale mit ihren Vor- und Nachschlägen, bis sie schließlich in der Neapler Gegend zu einem kleinen Duo heller und tiefer Schläge zu werden scheinen, die sich wecken, sich unterhalten, sich kopieren, sich übertrumpfen. Dem Neapolitaner genügt das stilisierte Schema eines Glockenkonzerts, das der Holländer auf einen musikalischen Inhalt zu vertiefen meint.

Rhythmus und Musik

Es braucht nicht versichert zu werden, daß das stilisierte Geräusch an sich genügen würde, um rhythmische Genüsse größeren oder geringeren Ausdrucks zu ermöglichen. Nach ständig wiederholten Tripelschlägen könnten wir Walzer tanzen, und eine kleine Sinfonie wäre zu schreiben nicht bloß mit dem Paukenschlag, sondern nur mit Pauke, Trommel, Becken und Triangel, die wenigstens witzig einen Teil jener rhythmischen dumpfen Melodramatik enthielte, wie sie die japanischen Schauspieler durch das zeitweise Aufklingen des Gong als Begleitung der Tragödie nicht unwirksam hervorbringen. Aber die reine Musik verschlingt alle diese Primitivitäten und Spielereien. Sobald sich der Rhythmus des Tones bemächtigt, tut sich ein unendliches Feld von Ausdrucksmöglichkeiten auf, die in den assoziativen Beziehungen der Klanghöhe, der Klangfarbe, der Klangdauer, der Klangstärke eine der wunderbarsten Kulturen darstellen, die uns beschieden wurde: eine Konversation von Instrumenten, die harmonischer und abgestimmter ist als alle Konviten des Guazzo und königlichen Bälle.

Die Bündnisse, die Musik und Rhythmus schließen, haben zweierlei Spezies und tausenderlei Formen. Der Rhythmus kann agogisch sein,



also in der Dauer des Tones sich kundgeben, oder dynamisch, also in der Stärke. Wir hören Verhältnisse von Längen und Verhältnisse von Stärken, und aus der Kombination beider ergibt sich uns das rhythmische gehörte Bild der Welt. Die Verhältnisse selbst aber sind bald kleinste Verträge von der Dauer eines Taktes, bald lange Ehen von solcher Ausdehnung, als unser beschränktes rhythmisches Hörorgan sie nur vertragen kann. Neckische Liebesgeständnisse, Ökonomien eines musikalischen Haushalts und Lebenskünste eines Konzertabends sind die Stufen. Nirgends haben sich die Menschen verschiedener erwiesen. Es ist einem jeden gegeben, zu einem lieblichen Dreivierteltakt mit dem Kopfe zu wackeln, aber um die große Rhythmik dreier aufeinanderfolgender Stunden fest im Zügel zu haben, dazu gehört ein psychologischer Tyrann. Hat man diese magische Kraft beobachtet, in der die Wellenlinien sinfonischer Konzerte, diese letzte und nachhaltigste Rhythmik, die Sinne der Zuhörer zwingt? Mozart schreibt einmal in einem Briefe: „Weil ich hörte, daß sie alle letzte Allegros, wie die ersten mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fing ich es mit den zwey Violinen piano nur acht Takte an — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beim piano sch! — Dann kam gleich das Forte — Sie das Forte hören und die Hände zu klatschen war eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein gutes Gefrorenes, betete den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus." Dieser Rosenkranz ist nicht immer zu beten. Aber wenn einmal der Kontakt stimmt, dann ist das Gefühl, Tausende von Menschen in der Gewalt eines aus dem Sinfoniekörper aufsteigenden Rhythmus zu haben, daß auch nicht einer ein Stäubchen vom Rock bläst, bis das „Rührt euch!" in der Musik erklingt: dieses Gefühl ist die letzte äußerste Grenze gehörter rhythmischer Möglichkeiten, von einer göttlichen Größe. Ohne jede Sichtbarkeit, rein auf dem Wege vom Ton zum Herzen, ruhig hörend und sitzend fühlt eine Legion von Menschen mit jedem Crescendo und Ritardando, jeder Pause und jedem Tutti den gleichen Pulsschlag. Die Geschichte der Konzertprogramme ist die Geschichte dieser letzten rhythmischen Auslösung des Zuhörers im Bau, im Wechsel, in der heiteren oder ernsten Schlußbildung der Stücke — oder sollte es wenigstens sein. Viel Empirie und wenig Praxis hat diese Kunst bisher aufzuweisen.





Riemann

Die Theorie der Musik hat sich ziemlich stark mit der Harmonie, etwas weniger mit der Melodie, fast gar nicht mit dem Rhythmus beschäftigt, obwohl sich der musikalische Eindruck gleichmäßig aus diesen drei Faktoren zusammensetzt. Die musikalische Rhythmuslehre war vollständig auf den Holzweg der Antike geraten und hatte dabei nur zerstört, statt aufzubauen. Mit den griechischen Versfüßen wird man niemals das rhythmische Leben einer komplizierten modernen Tondichtung erklären. Nur einige Philologen hielten sich dessen fähig. Man denke: Westphal versuchte mit Aristoxenos Bach rhythmisch zu verstehen. Selbst einsichtigere Kunstkenner, wie noch Saran, glaubten von der sprachlichen Metrik zur musikalischen kommen zu können. Hugo Riemann was es vorbehalten, mit dieser unfruchtbaren Schule aufzuräumen. Sein „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" ist keine musikalische Verslehre, sondern eine Motivlehre. Und hier fängt diese Wissenschaft erst an. Es führt mich zu weit: aber man wird einst die Mach'schen Bewegungsempfindungen, die Psychologie der Mechanik, in einen tiefen Zusammenhang mit der musikalischen Rhythmik bringen.

Denn die kleinste rhythmische Einheit, wie sie die Sprache zu brauchen scheint, ist für die Musik sofort eine Abstraktion, ein Atom, das nur experimentellen, aber keinen Ausdruckswert besitzt. Der Ausdruck beginnt sozusagen beim musikalischen Molekül, beim Motiv, bei der Phrase. Rhythmische Kunst entsteht erst, wenn uns eine zeitliche Folge ein bestimmtes darstellendes Bild gibt, wenn wir mit Bewußtsein und Gefühl zeitlich ordnen. Nicht ein Achtel ist das rhythmische Interesse der Musik, sondern das Verhältnis zweier oder dreier Achtel, Takte, Sätze. Rhythmus beginnt erst mit dieser Beziehung, die immer ein Auf und Ab, eine Aufstellung und Beantwortung, ein Schwer und Leicht sein wird. Es muß die Zeit kommen, da man diese an der Musik gewonnene Einsicht auch auf die Poesie zurücküberträgt, vom Versfuß an gerechnet bis zur großen Rhythmik ungebundener Sprache, des Essais, der Kapitel, der Akte. Die Atomlehre bleibe den Wundtianern, die die Maschine im Menschen lieben. Die Motivlehre wird das Eigentum der Kunstkenner sein. Darin sehe ich die einschneidende Bedeutung der Riemannschen Untersuchungen, die weit über eine Facharbeit hinausgeht.

Aber es ist mit Riemann nicht so einfach. Er ist der fruchtbarste unter den lebenden Theoretikern der Musik, doch nicht der freieste. Wer fast jedes Jahr ein Gebäude einer systematischen Stadt aufführt, kann kein durchtriebener Seelenkenner sein. Er arbeitet sozial. Er findet philosophische Erlösungsgedanken, die er hurtig durchführt. Da-



bei wird er und muß er vergessen, daß aller Dinge Wesen der Widerspruch und die Wechselseitigkeit ist. Riemann ist Hegelianer der Melodie. Er sieht gegenüber der architektonischen Musik des achtzehnten Jahrhunderts nur die „Phrase", das melische Motiv, und doch methodisiert er sie, wie ein moderner Rameau. Aber es gibt nichts subjektiveres, als diese Phrase, diese Analyse auf Gefühlswellen. Der Taktstrich ist rudimentär, aber objektiv klar. Die Phrase mit ihren agogischen und dynamischen An- und Abläufen ist psychologisch, abes wandelbar. Sie ist nur ein Teil des musikalischen Empfindens, denn Musik ist wie nichts anderes in der Welt die Kongruenz von Ausdruck und Arabeske, von Stimmung und Baulichkeit. Genug — er kam von der Phrasenlehre auf die motivische Rhythmuslehre und befreite so die Musik vom Schema des Aristoxenos, unter dem ihre Theorie bis heute geseufzt hatte.

Die altgriechische Lehre vom Zeitatom und seiner Reihenbildung sinkt vor der Polyrhythmik unserer Musik beschämt danieder. Nicht ein mathematisch skandierter Takt schlägt in ihr, sondern der leidenschaftliche Puls tausendfach gewandelter, unterbrochener, verschränkter und geschichteter zeitlicher Formen, die eine grandiose Mannigfaltigkeit des Ausdrucks darstellen. Was wir aus der Natur und dem Leben nur dumpf und willenlos an rhythmischen Gebilden heraushören, das ist hier von einem der kompliziertesten künstlerischen Organe scharf und bewußt gestaltet. Alle Wünsche, die wir je vor dem geheimen Rhythmus der Welt empfanden, finden ihre hörbare und beinahe sichtbare und greifbare Linie in der rhythmischen Kraft der Beethovenschen Sinfonie und in der freihändigen Metrik Richard Straußscher Gedichte. Der griechische Chor ist gegen unsere Musik eine Leseübung geworden. Der gerade und unschuldige Rhythmus hat sich aus einem Naturgesetz zu einem bewußten Mittel dargestellter rhythmischer Naivität und Unschuld gewandelt. An elementarer Kraft gibt uns der Rhythmus eine schon größere Illusion als Harmonie und Melodie, deren Boden er darstellt. So trocken die metrische Wissenschaft erscheint, so tief ist das metrische Organ. Nietzsches Interesse zeigte, wie sich der Geist zartester tänzerischer Empfindung über diese Theorie hinausheben kann. Beethovens Naturell beweist, wie aus einem hervorragend starken und persönlichen rhythmischen Gefühl Harmonie und Melodie ihre Größe und Eigenart empfangen.

Ein Lebensbild Die Geschichte der Harmonie und die der Melodie, ja die Geschichte der Tektonik kann man sich leichter geschrieben denken, als die der Rhythmik. Aber wenn sich jemand einmal an den tiefverwurzelten



und weitverzweigten Stoff heranmachen sollte, wird er dieses System der Motivanschauung nicht umgehen können. Das System gibt in einer annähernden Vollständigkeit wenigstens der rationalen Teile alle Möglichkeiten und Wirklichkeiten. Ich kann sie nicht aufzählen, ich müßte sie wiederholen. Mit Notenbeispielen ausgestattet, verwickeln sich langsam und sicher die einfachen Dupel- und Tripelmotive mit allen Unterteilungen und Zusammenziehungen, Synkopen und Mischungen, Taktwidersprüchen und den interessanten Minuswerten, die wir Pausen nennen und die in aller rhythmischen Kultur ihre raffinierteste Bedeutung haben: gleichsam zeitliche Bauglieder, Giebellücken, Linienschnitte, die, weil sie positiv fehlen, negativ die Phantasie verstärken. Seltene schematische Reize liegen in den Variierungen der Auftakte und Endungen. Fünfteiliges, Siebenteiliges — abnorm für unser Gefühl — zerlegt sich wieder in Zweier und Dreier. In diesen Kämpfen und diesen Versöhnungen der Zwei- und Dreitakte scheint eine Welt von elementaren Kunstempfindungen eingeschlossen. Die Motive verschränken sich, sie schichten sich verschieden übereinander, sie ergänzen sich oder sie stören sich in diesen Schichten: und wieder blüht die ganze Organisation der Komplementär- und Konfliktsrhythmen auf. Und dann geht es weiter vom Motivbau zum Satzbau. Das vielfältige Spiel kleiner Motivteile wiederholt sich in der Disposition der Sätze. Die naive Achttaktperiode des Volksliedes wird bewußt benutzt und bewußt gestört. Die Störungen steigen mit dem Triebe persönlichster und momentanster Ausdrucksverstärkung. Die Sätze scheinen mit dem zweiten, dem vierten Takte oder ganz ex abrupto anzufangen. Vorspiele leiten sie ein, Anhänge lassen sie ausklingen, Einfädelungen Beethovenscher Art spielen mit den Themeneinsätzen, Zerkleinerung, Dehnung, Abbau ornamentiert die einfache Phrase und macht sie zum zeitlichen Dokument einer seelischen Vorstellungsentwicklung. Die Anfänge und Enden verschränken sich, die Teile springen ineinander über, Ausführungen deuten sich auf ihre Vorbereitungen zurück, Schlüsse überstürzen sich oder sie ziehen sich hinaus, wie in all den wundervollen, ewig neu sich gestaltenden Dehnungen der vorletzten Periodentakte, die von der uralten Chanson bis in das Davidsmotiv und das Preislied der Meistersinger zu verfolgen sind: eine Ästhetik der „Penultima“, eine Sonderkunst der Quartsextstimmung, das große rhythmische Reich der süßen Erwartung des Schlusses und der sich selbst genießenden Hinauszögerung der letzten Befriedigung.

Wer das mit sehenden Augen liest, dem ist es keine Schulmetrik mehr, es ist ein Abbild des Lebens, eine Menschenkultur in den Zeichen

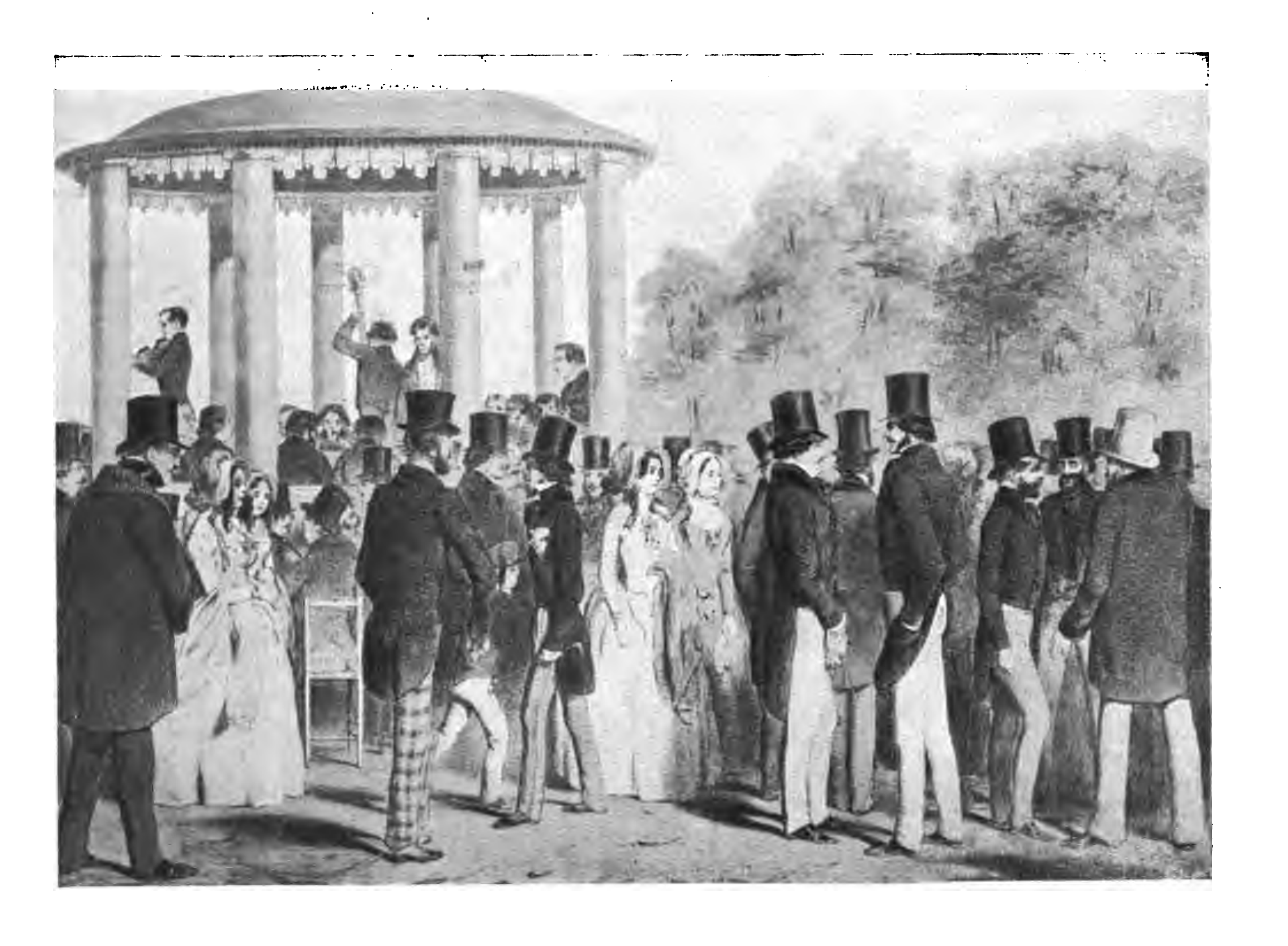


des Rhythmus. Das rhythmische Meisterwerk ist ihre Bezwingung, ihre Organisation durch die Intelligenz der Kunst. Unter ihrer Harmonie und Melodie, ihrer Farbe und Sprache, ist die Beethovensche C-moll-Sinfonie rein rhythmisch die Schöpfung einer Welt, deren zeitliche Bewegung in jener vollkommenen Entwicklung verläuft, die wir vom Leben ersehnen, um sie vom Künstler zu erfahren, und die dieser uns schenkt, damit wir sie draußen erproben: Die pochenden Schläge mit ihrem zitternden Echo, das diminutive Spiel über dem beschwichtigenden Liedmotiv, die hastige Unruhe und die triumphierende Gleichmäßigkeit des Sieges.

Freilich diesen Landschaftsblick in die rhythmische Bedeutung der Musik darf man von Riemann nicht verlangen. Seine Materialsammlung geht noch gar nicht soweit, sie beschränkt sich auf die Permutation der Einzelmotive und die Deformationen der Achttaktperiode. Ist das alles? Auch hier reicht die Kultur der Kunst von der Abstraktion zeitlicher Mathematik bis zum Naturalismus romantischer Hingabe. Die Regularität wächst sich in die letzte Ausdrucksfreiheit aus, bis es Pedanterie wird, mit dem Lineal und Maß die seelischen Ströme messen zu wollen. Auf der einen Seite blüht die ganze Ästhetik der Crescendi und Diminuendi, der Accelerandi und Ritardandi, die zur Rhythmik der rationalen Motive die irrationale Dynamik und Agogik hinzufügen. Das weiß Riemann. Auf der anderen Seite aber können sich und werden sich die Viertaktperioden ergänzen — durch Dreitaktperioden, durch dieselben Mischungen, die in den Einzelmotiven festgestellt wurden, auch hier bis zur irrationalen Ungesetzmäßigkeit im psychologischen Sinne. Mittelalter und Neuzeit schrieben Millionen Motive und Perioden, die sich mit dem Tanzlied nicht messen lassen. Und die Periode wächst sich zum Stück aus, das Stück zur Sinfonie, alles unter den gleichen rhythmischen Bedingungen und Kämpfen der Zweier- und Dreiergruppen bis zum erklärten Naturalismus — die Formen der Musik, Arie, Sonate, Rondo bis hinauf zu unserer evolutionistischen Freiheit verlangen dieselbe Analyse, erfahren dieselben rhythmischen Gesetze, Konflikte, Rubati und Ritardandi. Riemann rückt die Linse der Beobachtung nur bis zu dem Punkte, da das aufrechte Bild anfängt, verwischt zu werden. Aber überall muß man den Mut haben, über diese Grenze weiterzugehen, plötzlich schlägt das Bild über, die Richtungen sind umgekehrt, aber die Schärfe ist die gleiche. Auch die Irrationalität des Rhythmus hat ihre Gesetze. Sie beruhen nicht in der mehr oder minder durchsichtigen Richtigkeit der Zahlregel, sondern in der Wahrheit empirischer Empfindung.



EINE SEITE AUS EINER BACH'SCHEN SUITE. BERLIN: STAATSBIBLIOTHEK



VATER STRAUSS IM VOLKSGARTEN DIRIGIEREND



Was ist alles Tanzmusik?

Ist nun die Musik, voll von dem rationalen und irrationalen Rhythmus, im Grunde alles Tanzmusik, im Sinne Wagners, oder ist diese nur ein Stück von ihr? Je nachdem kann man es behaupten oder bestreiten. Es ist gleichgültig, ob die ersten Töne dieser Welt getanzt wurden oder nicht. Denn die ersten sind nicht die letzten. Aber es gibt eine höhere Tanzrhythmik, die jede Kontrapunktik, jedes Fugato, jede verwickelte Synkopik in sich begreift. Alles tanzt, was rhythmisch empfunden wird, es tanzt nicht nur die Entrées der Renaissance, sondern auch die Pantomime des Noverre. Es tanzt stilisiert, und es tanzt ungebunden. Sind jene Gesetze, nach denen sich alles Wirkliche in der Zeit zu ordnen scheint, nicht die Tafeln eines letzten Sphärentanzes, der uns vom Chaos des Unempfundenen in den Tempel der Empfindung lockt, wo alles, weil wir es von uns aus heiß und begehrlich fühlen, auch für uns sich in Kunst und Schönheit bewegt? Nein, in Wahrheit gibt es in der musikalischen Rhythmik nicht den Tanz und den Nichttanz, sondern es gibt gebundene und es gibt ungebundene Rhythmik, und es gibt vor allem ein so wunderbares Wechselspiel zwischen beiden, daß sich daraus die ganze lebendige Geschichte dieser Rhythmik zusammensetzt. Hier ist der gebundene Tanzrhythmus unserer kleinen menschlichen Kultur, dort ist der ungebundene Rhythmus, nach dem Leben und Natur sich zu bewegen scheint, und dazwischen arbeiten wir, die wir uns bald vom Rationalen in die irrationale Freiheit, bald von der Ungebundenheit in die Sicherheit des Stiles retten müssen. Wie die Instrumentalmusik mit der italienischen freien Sinfonie und der französisch-deutschen Tanzsuite gleichzeitig begann und beides sich vermählen wollte und doch nicht konnte, und schließlich neben Richard Strauß der Johann Strauß unüberwunden dastand, so ist es in alle Ewigkeit. Auch der musikalische Rhythmus hat seinen Idealismus und seinen Realismus, in deren Auseinandersetzung und Spiegelung und Umformung er seinen Stoffwechsel findet.

Alte Lieder

Uralte Maien- und Liebeslieder klingen aus dem Walde der Geschichte. Das fröhliche Herz tanzt in ihnen ohne viel Kunst und Über-



legung. In den paar Aufstiegen zur Dominante, im Abstieg zur Unterquarte, in dem atemholenden Auftakt, in der sinnigen Kadenz, die oft so träumerisch auf der Terz verweilt, liegt der ganze Zauber dieser frühen, reinen Gefühle. Die Tanzlieder schweben leicht in der Luft und bedürfen noch nicht des harmonischen Unterbaues, sie sorgen sich nicht um die genaue Abmessung der Periode, sollte sie auch bis zur bösen Sieben zählen. Wenn man den Reigen schlingt, erhitzen sich die Leidenschaften, und auf den gemächlichen geraden Takt folgt bald der schnellere ungerade, der Abgesang auf den Stollen, auf die beiden Stollen. Man wiederholt und man verschnellert. So entstehen Formen: zweiteilige und dreiteilige. Niemals hat man sich darin entschieden. Immer war das gerade Prinzip das gegebene und primäre, das ungerade das verfeinerte und seelischere. „Jungfrau, wollt ihr nicht mit mir ein Tänzchen tun?" — Der Takt geht in $^4/_4$, und nun schlägt er in $^3/_4$ um: „So tanzen wir den lieblichen Reihn." Jahrhunderten genügt dieser elementare Wechsel von binärem Auftanz und ternärem Abtanz, eine rhythmische Reihe, die alle ursprünglichen Wünsche und Erfüllungen in sich faßt. Bald heißt der Auftanz nach spanisch-italienischer Sitte Pavane, bald Allemande, und der Abtanz bald Galliarde, bald Saltarello, bald Proportz (scilicet proportio tripla) und Hoppeldantz. Es war immer dasselbe und die Motive zogen sich gern hinüber, in einer Zeit, die sich auf das Variieren der Musik so sehr verstand. In Innsbruck hörte Ambros eine Drehorgel, die noch der Philippine Welser gehört haben soll: in jedem Falle spielte sie eine langweilige Melodie in $^4/_4$ und dann in $^3/_4$, die des 16. Jahrhunderts würdig gewesen wäre. Alle Kunstmusik zog die Maienblüten auf Draht. Die Hoftänze, Fürstentänze und die Judentänze und Bauerntänze der alten Lauten- und Orgeltabulaturen züchten die erste künstliche Tanzmusik, viel Papier und viel Staub. Aber auch viel Sehnsucht nach der Kirche. Die Choräle erinnern sich ihrer Vergangenheit in der gottesdienstlichen Orchestik. Von alten Kirchensarabanden und -Pavanen ziehen sich allerlei geistliche Ringeltänze und Tanzeinlagen zwischen religiösen Gesängen bis zu den Choraltänzen Matthesons und Buxtehudes gutgemeinter Suite über den Choral: „Auf meinen lieben Gott." Wieviel süße Weltlichkeit liegt in einer Bachschen Kantate? Wieviel bestimmte Tanzrhythmen könnte man ihren Teilen unterlegen? Und welche tänzerische Rhythmik ordnet den guten Fugenbau und die Abschnitte der Arien? Ein polyrhythmisches Ballett meisterlicher Korresponsionen und Engführungen ist die klassische Fuge, kunstvoller als der goldene Schnitt, den man als Disposition Muffatscher Tänze entdeckte.



Der Tanz wird ehrgeizig

Jede Tanzmusik war langlebiger als der Tanz selbst. Die Mode wechselt die Tänze, aber die Musik ist treuer und bewahrt ihre Erinnerung. Wenn die Füße der Gesellschaft wieder nach neuen Rhythmen sich bewegen, klingt noch das alte Tanzlied auf der Bühne, im Ballett, im Gesang, in der Instrumentalmusik weiter, und es gewinnt ebenso an Künstlichkeit wie an sinfonischem Gehalt. Es wird aus einer gesellschaftlichen Übung ein musikalisches Motiv. Was bleibt ihm da übrig, als die unschuldige Rhythmik seiner orchestischen Jugend zu vergessen und mit den männlichen Künsten der vielstimmigen Sinfonie und kontrapunktischen Phantasie zu wetteifern? Jedem Volkslied stand der Weg in die Kultur des Madrigals offen, und jeder Tanz konnte sich kanonisieren. Um 1600 beginnt jenes mehraktige Drama, das sich in seinen Teilen periodisch wiederholt: Der Tanz erzieht zur neuen Harmonie und Melodie, aber stellt an sich sinfonische Ansprüche, und die Sinfonie entwickelt die letzten Freiheiten der Rhythmik, aber sehnt sich innerlich nach einem orchestischen Schliff. Die Verästelungen der Pavanen, Galliarden, Allemanden, Couranten, Menuette und die Verstrebungen der Sonaten und Fugati sind Reflexerscheinungen. Jene suchen aus der Form die Charaktere, diese aus dem Charakter die Formen. Das 19. Jahrhundert trennte wieder. Eine blühende selbständige Walzermusik und äußerster Naturalismus der Sinfonie laufen nebeneinander. Die Zukunft wird sie wiederum vereinen können.

Seine Truppen

In jener Zeit stand ein reicher Apparat von Tanzmusiktypen zur Verfügung, der sich nach dem Thermometer der Temperamente ordnete. Die Reihe beginnt mit den allgemeinen Einleitungen, den Entrées und Intraden, die sich zwischen dem geraden und ungeraden Takt noch nicht entschieden haben, aber doch den geraden bevorzugen, der allen Pavanen und Passamezzen und Allemanden zukommt, wie sie in Spanien, England, Italien, Frankreich, Deutschland verbreitet sind. Die zweite Gruppe sind die mäßigen ungeraden Tänze, die Courante, die Sarabande, die Courante-Sarabande, die wir in der Terpsichore des Prätorius als ungerade Mischform finden, wie in Arbeaus Orchesographie eine gerade Mischform Pavane-Courante steht, dann die altertümliche, punktierte Loure, alle Gaillardenarten bis zur Volte, zuletzt das Menuett mit seinem schnellfüßigeren Begleiter, dem Passepied. Es folgen die frischeren geraden Typen, die die Marschelemente der alten Allemande aufnehmen: Rigaudon, Bourrée und die Gavotte, die allmählich einen reizenden $^{2}/_{4}$ Auftakt sich angewöhnt. Nun schnellere Ungerade: die alten Moresken, punktierte Forlanen und Canarien, die sich schließlich in der Gige ausleben. Als periodische Motive, perpetua mobilia für Variationen,



empfehlen sich die ternären Passacaglien und Chaconnen. Die alten Bassetänze und die neuen Branles laufen in allen Gattungen, die Rondi als Ritornalumrahmungen wechselnder Couplets, die allgemeinen Ballette und Airs und die buntesten nationalen Charaktertänze stehen jederzeit als Reserve zu Dienst. Das waren die Truppen, mit denen der Tanz gegen die Sinfonie losrückte, um sich mit ihr zu schlagen und zu vertragen.

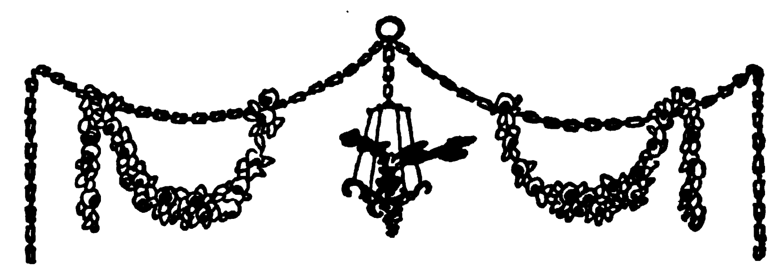
Der Wettstreit

Zunächst richtete man eine Art Ablösungsverfahren ein. Wenn ein Tanz im Salongebrauch genügend erprobt war, wurde er ins Feld geschickt. Wenn er anfing, ungebräuchlich zu werden, wurde er instrumental und kontrapunktisch verarbeitet. Die Pavanen und Galliarden wurden lange genug getanzt, um noch die Einflüsse jenes Variationsstils, der um 1600 alle Melodien zu verzieren begann, selbst auf orchestischem Boden zu erfahren. Die zahlreichen „Mutanzen", die den italienischen Renaissancetänzen angehängt werden, sind Figurationen für Noten und für Füße. Als die Füße dann anderen Moden ihre Neigung zuwenden, bleiben die figurierten Pavanen und Galliarden in der Musik, bis sie sich ganz in die absolute sinfonische Form auflösen. Es ist nötig, neues Material vorzuschicken. Die Allemanden kommen an die Reihe, sie geben ihre alten Cantilenen und Marschrhythmen auf, um sich zu einem instrumentalen Stück mit reichbewegten, kontrapunktischen Sechzehnteln zu verdicken. Die Tanzbände beginnen in diesen sinfonischen Konkurrenzen, und um den Ton gleich zweifellos anzuschlagen, setzt man Préludes, Phantasien, Ouvertüren voran und benennt die Suiten sogar gern nach diesen Einleitungen „Ouvertüren". Indessen verzweigen und verschlingen sich auch die Couranten; die Gavotten und Sarabanden werden Arienformen, die in Händels und Glucks Opern ihre Nummern bilden; die Gige fugiert sich und gleitet in die lustigsten Allegrosätze der Sonaten hinein. Zahlreiche Doubles setzen die alte Variationsmethode fort, und Chaconne und Passacaglia werfen ihre endlosen Figurationsketten aus, um im reichen sinfonischen Behang Opernschlüsse zu machen. Bourrées und Menuetts stehen zuletzt als rein tänzerische Typen ziemlich verlassen da, bis die Bourrée ihrem orchestischen Vorbild nachstirbt und das Menuett ausersehen wird, in der Sonate und Sinfonie satzbildend aufzutreten und die Überlieferung des Tanzstückes hochzuhalten. Das Scherzo tanzt es triumphierend nieder.

Um 1800 sah es so aus, als ob der Tanz endgültig den Krieg verloren hätte. Aber in Wirklichkeit hatte die Sonate ebenso viel von ihrem Irrationalismus verloren. Beide, Kirchen- und Kammersonate, hatten gleich viel verloren, um gleich viel zu gewinnen: der Tanz war sinfonisch und



die Sinfonie formal geworden. Die Synthese war erfolgt. Wie der Tanz mit der stimmunggebenden Ouvertüre begann, so deckte die Sinfonie im ersten Sonatensatz ihre inneren Bedürfnisse. Das Adagio konnte dann eine Sarabande, das Scherzo ein Menuett, das Allegro ein Rondo sein, auch ohne daß es auf dem Titel vermerkt wurde. Alles in derselben rhythmischen Freiheit, wie die Suitensätze sie ihrerseits sich erlaubten.



Etwas Literatur

Die Suite war die Kolonne, in der die Tänze gegen die Phalanx der Sinfonie und Sonate anzurücken pflegten. Von 1600 bis 1750 versucht sie in immer wieder neuen Kombinationen dem Gegner, den sie beneidet, wie dieser sie beneidet, geschlossen zu erscheinen. Sie wirbt um seine Feindschaft in der imposanten Bindung der Teile, die einzeln zu winzig erschienen, um ernst genug genommen zu werden.

Noch sind die Musikhistoriker bei der Rekonstruktion dieser Suite. Die Musikgeschichte verfügt nicht wie die Kunstgeschichte über ein vorhandenes und zugängliches Material, oder wie die Literatur über ein vorhandenes und nur teilweise vergessenes, sondern ihre Quellen müssen vielfach noch gesucht und geöffnet werden. Solange Haydns Werke zum Teil ungedruckt und unbekannt sind, kann man von einer Kenntnis der Musik jener Zeit kaum sprechen. Jährlich erscheint ein Band der österreichischen oder bayerischen oder deutschen Denkmäler, der eine Überraschung und Richtigstellung bringt. In den 40 Volumina der Kollektion Philidor ruht auf der Conservatoire-Bibliothek in Paris das ganze, kaum gekannte Material an Tänzen, Konzerten und Balletten aus der französischen Hofkunst bis ins 18. Jahrhundert. Hin und wieder läßt man da und dort etwas nachsehen, aber noch ist das System ausgeschlossen. Wir haben, Gott sei Dank, so lange in lebendiger Musik gelebt, daß es, leider, erst heute nötig erscheint, ein Interesse und eine Pietät der alten Musik entgegenzubringen, die so leicht ein Ende der Kunst und ein Anfang der Wissenschaft sein kann



In seinen Notenbeilagen zur Geschichte des deutschen Tanzes hat Böhme die ausführlichste bisherige Sammlung alter Tänze gegeben, von früh bis spät, so wie es Eitner vorher in seiner Tanzbeilage zu den Monatsheften versucht hat. Da findet man Proben aus allen Lied-, Lauten-, Orgelbüchern und mehrstimmigen Sätzen der vormeisterlichen Periode. Einige Meister, die Hauptmeister bis zum Vater Johann Strauß ziemlich vollständig, sind in den Denkmälerausgaben oder Sonderdrucken oder Gesamtwerken verstreut. Die Vereinigung für niederländische Musik gab einige alte Weisen ihres Landes in moderner Aufarbeitung heraus, Kidson die Old English Dances, Kolberg die berühmteren polnischen Tänze des 19. Jahrhunderts, Pauer sammelte deutsche Tänze, Chilesotti excerpierte die Musik des Caroso und Negri. Über unsere fragmentarischen Kenntnisse belehrt man sich aus den Einleitungen zu den Denkmäler- und Meisterausgaben, aus Nefs Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Kretzschmars Auseinandersetzungen im „Führer", Seifferts Geschichte der Klaviermusik und einigen Riemannschen Arbeiten im musikalischen Wochenblatt. Starczewski in den „Sammelbänden" analysierte alte polnische Weisen

Ein Spanier Don Luis Milan war ein spanischer Musiker und Weltmann in der Zeit Karls V. Er schrieb einen Cortesano nach dem Muster des berühmten Gesellschaftsbuches vom Grafen Castiglione, und er schrieb einen Maëstro, in dem er einige Lieder und Tänze seiner Landsleute für Gesang und Laute aufnotierte. Bei einem Feste am Hofe des Herzogs von Kalabrien wird ein Spiel als „Brunnen der Sehnsucht" arrangiert, abwechselnd nahen sich die Paare der Quelle und erzählen ihre Wünsche, aber es ist ihnen nicht gestattet, das symbolische Wasser zu trinken. Da erscheint Milan in kostbarer Rüstung, Emailleblumen auf Gold, ein goldenes Netz über dem Gesicht mit den Worten Miraflor de Milan. Er darf allein von der Quelle sich letzen. Umso schneller ward er vergessen. Was er an Lautenstücken aufschrieb, ruhte, bis 350 Jahre später ein politischer Flüchtling aus seinem Lande, Morphy, die Zeit fand, unter Anleitung Gevaerts die alte Tabulatur zu entziffern und seine Musik mit anderen Spaniern unter dem Titel „Spanische Lautenmeister des 16. Jahrhunderts" zu sammeln. Doch suchen wir vergeblich bei Milan nach den Chaconnen, Sarabanden, Ruggeros und Españoletas, die sich alter spanischer Tradition rühmen. Tänzerisch sind alle seine Stücke. Die Villancicos haben die Dacapoform mit Wiederholung des ersten längeren Teiles, die Phantasien bringen den ungeraden zweiten Teil nach dem geradtaktigen ersten, ein Taner de gala als Fest- und Prunkstück,



für Laute allein, wechselt breite, gebrochene Akkorde mit Läufen, mit Sequenzen und manchen Effekten, die uns Neugierige als erste moderne Musik des größten damaligen Kulturlandes überraschen. Pavanen und Galliarden sind die Tanzformen dieser Lautenisten. Im Prägen niedlicher melodischer Vergnüglichkeiten, im neckischen Wiederholen und Festhalten der Motive und vor allem in Variationen der Grundmelodie machen sie sich vor Gegenwart und Zukunft beliebt. Dagegen sind entweder sie oder Herr Morphy in den Taktnotierungen nicht immer genau gewesen. Ungerade Pavanen und gerade Galliarden laufen mit unter. Oder doch? Wieviele Galliarden im $^4/_4$ Takt hat man später noch geschrieben, allerdings, als man sie nicht mehr tanzte, wie zur Zeit der Florilegien Georg Muffats. Und man darf auch nicht die binäre Courante Arbeaus und manche ternäre Pavane in Lautenbüchern vergessen. Namen sind ja nicht so bindend wie Takte. Nachdem sich die Allemande als gerader Tanz ausgelebt hatte, schrieb man den Namen über die ländlerischen Ungeraden.

Aus der Renaissance

Im ganzen 16. Jahrhundert, auch außerhalb Spaniens, sind die Tabulaturen gefüllt von solchen gesungenen oder gespielten alten Tänzen. Manches schön melodiöse Stück bleibt im Ohr, mancher Volksscherz in pendelnden Noten klingt in die Fürstenpavanen hinein. Liednamen, wirkliche und fingierte, Erinnerungen an Personen und Orte, mythologische oder schäferliche Etiketten, stehen als Titel darüber. Der Tanz ist das Lied oder wird als Lied gedacht, er ist das geschlossene Stück, das sich in Strophen abspielt. Französische und deutsche Lautenbücher pflegen diese Liedassoziation im Übermaße. Englische Virginalbücher schlingen die Variationen ihrer Pavanen und Galliarden unter dem Textanfang volkstümlicher Tanzlieder und Liedtänze, Fuhrmanns- und Liebeslieder, Glocken- und Jagdlieder, Maireigen und Narrenspossen. In Arbeaus Orchesographie werden die Tänze aller Arten nach solchen einfachen Liedmelodien studiert, die sich bisweilen, wie in der choralschönen Pavane Belle, qui tiens ma vie, zur ausdrucksvollen Sinnigkeit steigern. Arbeau wählt schon, in aller Zurückhaltung des 16. Jahrhunderts, zwischen der schöneren und der häßlicheren Galliardenmelodie, von der er reichliche italienische und französische Proben zur Verfügung hat. Die Italiener selbst, Caroso und Negri, begleiten ihre Tanzsortimente mit einer Fülle reizender und charakteristischer Melodien, zum Teil mit dem Baß ausgeschrieben, die man für wert befunden hat, in der Biblioteca di rarità musicali neugedruckt zu werden. Der Madrigalstil ist vergessen; wie in den englischen Virginalstücken ist ein volkstümlicher Instrumentaltanzstil durchgeführt. Die begleitenden Lauten gewinnen

nette rhythmische Wirkungen aus hüpfenden und schlagenden Akkorden. Battaglien und Barrieren erinnern absichtlich an militärische Takte, und die Laura suave kommt uns vor wie Mandolinen- und Guitarrenschlag in der weinseligen Osteria. Die Melodien variieren sich in der Folge schnellerer Tänze, wie noch später in den kunstvollen Suiten Frescobaldis. Saltarellenrhythmen punktieren und synkopieren sich und gewinnen in Sequenzen ein bewährtes Mittel, melodisch sich fortzupflanzen. Im Bianco fiore nähern sie sich beinahe ländlerischen Gängen. Die Harmonien befreien sich aus der schweren Überlieferung der Kirchentonarten und entscheiden sich klar für das moderne Dur und Moll. Wie merkwürdig berührt uns ein C-dur, das in D-dur preziös eingesetzt wird. Die Alta Gonzaga, der Specchio d'amore, die Alta Vittoria, der Brando gentile sind melodiös geschlungene und schön proportionierte Lieder, die man stundenlang nachsummt, wenn man den Renaissanceball verlassen hat.

In der Sternennacht draußen auf der Terrasse der Villa di Castello, fern vom Schlag der Lauten und Spinette, plaudern Francesco de' Medici und die schöne Bianca Cappello mit ihren Gästen über die Tanzweisen ihrer Länder. Im Spiel der Gesellschaftscauserie werden englische, spanische, deutsche, italienische, französische Liedtänze artig miteinander verglichen. Der Engländer rühmt das Temperament seines Carman Whistle, der Spanier seine Milanpavane, der Deutsche sein Mailiedel, der Franzose die Majestät seiner Courante du roy, aber nachdem alle genugsam die Vorzüge ihrer landesüblichen Tänze gepriesen haben, zögern sie nicht, Meister Negri für seinen Tanz von der Weißen Blume zu krönen, in dem sie die Züchtigkeit des Menuetts und den Liebreiz des Walzers zu ahnen scheinen.

Suitenfreiheit

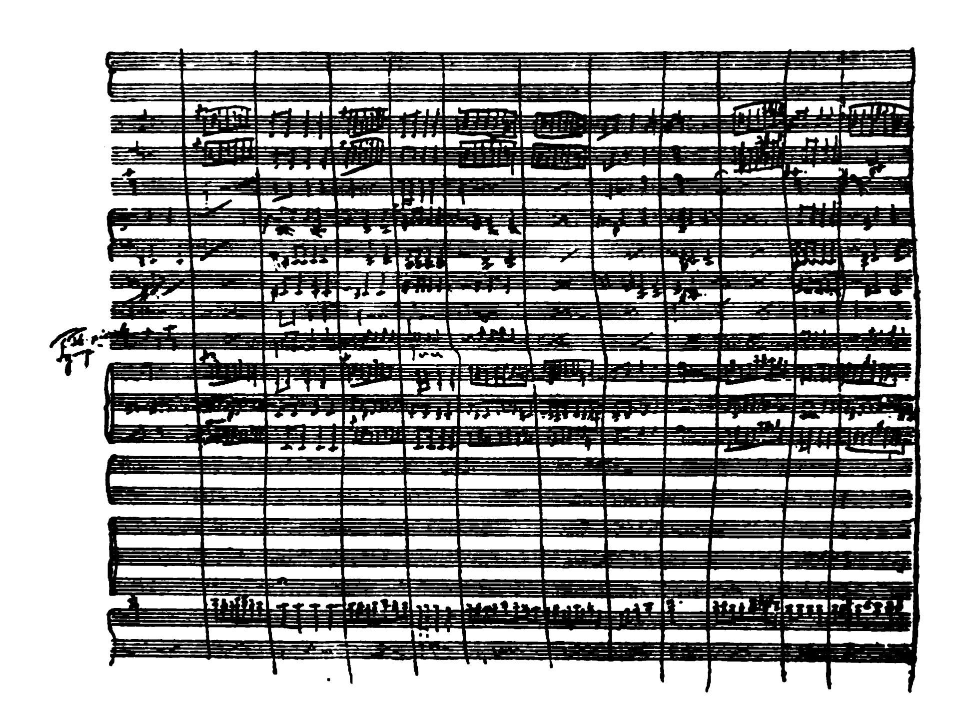
Italiener und Engländer beharren noch lange bei der Variationsübung der Tänze, die dort einen traditionellen Boden hatte. Poglietti im 17. Jahrhundert stattete einen seiner Suitenbände mit einem Zyklus von dreiundzwanzig Variationen aus sopra l'età della Maestà (der Kaiser wurde 23 Jahre), die in einer wahrhaften Illumination des Themas jeder Variante eine nationale Überschrift gaben: böhmisch Dudelsack, holländisch Flageolett, bayrisch Schalmei, Hanacken-Ehrentanz, polnisch Sablschertz, ungarisch Geigen — nicht ohne die Musik nach diesen Charakteren zu formen. Die Italiener kamen dadurch nicht zu der festen Bindung deutsch-französischer Tanzfolgen, Corelli bindet ganz frei, Pasquini stellt bisweilen nur zwei Tänze zusammen, wie es auch der Engländer Purcell tut, der andermal wieder allerlei nationales, wie Trompet Tune, Hornpipe, in die Suiten mischt. Und es wird interessieren zu hören, daß sein



JOHANN STRAUSS D. J.
NACH EINEM GEMÄLDE VON L. HOROVITZ



EINE SEITE SCHUBERTSCHER WALZER



EINE SEITE AUS DER FLEDERMAUS-PARTIT





Landsmann Lock schon 1675 in seine buntgliedrigen Tanzbücher auch einen Countrydance einfügte, ohne ahnen zu können, daß ein Menschenalter später in Paris dieser Tanz zu einer Weltangelegenheit erhoben werden würde.

Indem die Franzosen mit Ausnahme vereinzelter Doubles und Variationsfolgen das mittelalterliche Variationssystem der Tänze zugunsten des modernen Suitensystems aufgaben, legten sie den Grund zum instrumentalen Tanzkunstwerk. Bezeichnend war dafür schon die berühmte Sammlung von Tänzen gewesen, die der erste große Musikarrangeur der Welt, Attaignant, ungefähr 1530 in der Bearbeitung für Tasteninstrumente hatte erscheinen lassen, zwei binäre Bassetänze, sieben von den neu beliebten Branles, bisweilen mit populär schludernden Melodien, neun Pavanen und vierzehn Gaillarden, die in so hoher Gunst standen. Andere und spätere Sammlungen solcher Tänze waren auch vier-, fünf- oder sechsstimmig gesetzt und zeigen den Geschmackswandel. So bringt Michael Prätorius in seiner Terpsichore 1612 eine Unzahl französischer Tänze (unter deren Komponisten merkwürdigerweise auch ein Beauchamp genannt ist, ein Namensvetter seines berühmteren Nachfolgers unter Louis XIV.): 21 Branles, 13 andere Tänze „mit sonderbaren Namen", 162 Couranten, 48 Volten, 37 Ballette, 3 Passamezzen und 23 Gaillarden und Reprinsen. Aber diese Lexika der Tänze hatten noch zu wenig Kunstwert, um sich im Kampfe mit der Sinfonie behaupten zu können.

Suitenbindung

Die Suitenbindung war nötig. Schon der gebräuchliche Tanz, sowohl der italienische in seiner Folge von Haupttanz, Saltarello, Galliarde und Canarie, als die Branlefolge schnellerer Rhythmik, die wir bei Arbeau finden und die sich bis in die Pécoursche Bourgogne und die modernen Contres erhielt, gab diese Anregung. Die Bühne drängte noch mehr dazu: eine Zusammenstellung von Tänzen aus den Opern der Lullischen Zeit war das bunteste Tanzbukett, das man sich wünschen konnte. Alte Lautenüberlieferung gab die hübschen Etiketten und Titel, und so ordnete Chambonnières seine Suiten nicht mehr nach lexikalischen Gattungen, sondern nach einer inneren Abwechslung, die durch eine gemeinsame Tonart ausgeglichen wurde. Die Tänze der alten französischen Klavierschule sind fingierte Balletts. Diese Pavanen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigen, Gavotten, Menuetts, Passacaglien, Volten, Passepieds könnten Einlagen von Opern sein, zu denen nach dem Thema der Titel l'Entretien des Dieux oder Jeunes Zéphirs getanzt wird. Charakrakteristika heben sich ganz von selbst hervor. Die Allemanden als schwere Kontrapunktik, die Couranten als verflochtene Rhythmik, die Sara-



banden als melodiöse Arien bilden sich zu Typen. Aber noch wird der alte lexikalische Standpunkt nicht immer vergessen: Louis Couperin bringt unter den 23 Tänzen seiner D-moll-Suite drei Allemanden, sechs Couranten, acht Sarabanden. Man war sich noch nicht einig. Le Bègue ängstigt sich wieder vor der Einheit der Tonart und wechselt, um die Monotonie zu vermeiden, wie in der Sonate, läßt auch die Überschriften beiseite. d'Anglebert wiederum schaltet ganze Lulliopernstücke und Volksreigen (darunter ein Menuet de Poitou) ein, um die Fühlung mit dem Gesellschafts- und Bühnentanz nicht zu verlieren. François Couperin schließt den erfolgreichen Kompromiß: er wechselt im Verlauf des Tanzes und der Tanzsuite die Tonart, steckt in seine Suiten, Ordres genannt, alle möglichen Tanzformen hinein, mindestens das bewährte Rondo mit seinen Couplets, und setzt ihnen die assoziativsten Überschriften auf. Er tanzt ein buntestes Theater mit den Fingern auf dem Klavier: schon weniger mythologisches Barock, als anakreontisches Rokoko mit all seinen zärtlichen Portraits, lieblichen Allegorien, blühenden Landschaften, sentimentalen Empfindungen und lächelnden Moralitäten. Zuletzt entwickelt Rameau seine unerhörte rhythmische Vielseitigkeit. In seinen Suiten gibt es manche schöne Venitienne und Gavotte, und das G-moll-Menuett seiner Nouvelles Suites ist melodisch unvergeßlich; Menuett, Gige und Musette behandelt er als Rondi, wie es in all diesen französischen Charakterstücken üblich ist. Aber bei ihm läßt sich schon die Wendung beobachten, die für das Schicksal der Pariser Suite bezeichnend wurde: die besten Tänze gehen wieder in den Rahmen der Oper ein, aus dem sie die Couperinschule hatte herausgewinnen wollen. Gegen sein sentimentales Menuett im Castor und Pollux, gegen die berühmten Rigaudons und Tambourins der Fêtes d'Hebe und des Dardanus kommen seine Suiten für Klavier nicht ganz auf. Man hat aus ihnen künstliche Suiten gemacht und könnte sie überraschend vermehren. Die französische Tanzmusik zieht sich ein wenig aus dem Salon zurück, um sowohl gesungen als gespielt in der Oper ein neues reiches Leben zu beginnen. Lullis Bühnentänze waren noch recht träge und langatmig gewesen, Rameaus geschliffener Geist gestaltet sie zu solchen scharfen und prägnanten Gebilden, daß sie oft den Reiz ganzer Akte ausmachen. Von diesem Augenblick an liebte die französische Oper den Tanz nur um so leidenschaftlicher. Der Bewegungstanz hatte im Salon seine Früchte abgeworfen, der musikalische Tanz hatte die Suite gefestigt und geformt — in beiden Reichen übernimmt jetzt die Pariser Oper die Führung und vereint die Erinnerungen der Salontanzformen mit dem blühenden Ballett zu einer so selbständigen Kunst, daß hier auf der Bühne eine glänzende Brücke



gebaut wird von den absterbenden Gesellschaftstänzen, die ihre Musik uns vererben, zum Schaustück der Großen Oper. Weber, Marschner und Wagner in den Meistersingern haben den deutschen Tanz zu Einlagen benutzt, die eine innerliche und geistvolle Entwicklung dieses Dreivierteltaktes darstellen. Smetana hat das Temperament böhmischer Nationaltänze der verkauften Braut heimlich und unheimlich eingefügt. Verdi hat den alten Festrausch der Bläserchöre wirkungsvoll der Traviata und dem Rigoletto zugegeben. Aber die Ballettsehnsucht der Franzosen hat ganze Ströme von bunten nationalen Tänzen aller Welt und aller Art in die Oper hineingezogen, die nicht bloß wie in Gounods Margarete die effektvollsten Farben aufsetzen, sondern wahrhaft Temperamente bildeten wie Bizet. Seine Musik zur Arlesienne ist die geschlossenste aller Opernsuiten, die es seit Rameau gibt. Die Carmen aber ist aus dem Tanze geboren. Hier wird kein Gretchenwalzer mehr in Pariser Geist gesetzt, sondern der heiße Rhythmus südlichen Blutes akzentuiert ein Stück Leben, Passion und Ballett in solcher Eindringlichkeit, in solcher Willensnacktheit, daß man nicht weiß, was man mehr bewundern soll: die Tiefe der irdischen Empfindung oder die Höhe der musikalischen Intelligenz.

Deutsche Suiten

Während der Tanz in den Schoß der französischen Oper zurückkehrte, wurde er in Deutschland systematischer zur Suite eingebunden. Die Pariser Anregungen waren dafür fruchtbar, aber der sinfonische Sinn arbeitete viel methodischer. Georg Muffat, der Hofmeister der Edelknaben, der für die fürstlichen Theater in Passau und Salzburg seine Kammer-, Tafel- und Nachtmusiken schrieb, machte in seinem zweiten „Florilegium", das 1698 datiert ist, geradezu den Versuch, Ballettmusik, wie sie sich sonst in allen Festbüchern, bei allen Aufzügen und Karussells, an berühmtester Stelle in Händels Wasser- und Feuermusik findet, planmäßig als Suite zusammenzustellen. Nummer 1 ist überschrieben Nobilis juventus. Da treten die Spanier in schwerer $^4/_4$ Entrée auf, die Holländer in mäßigem $^3/_4$, die Engländer in punktiertem $^6/_4$ à la Gige, die Italiener in der Gavotte, die Franzosen im neuesten Menuett. Die zweite Suite nennt sich Laeta poesis, wobei die Poeten in einer Extra-



suite im Pécourschen Stil, $^3/_2+{}^4/_4+{}^3/_4$, erscheinen und vier tanzende Dichter zum mittleren Teil den Vers skandierten:

> Dum pede doctigrado scitus poeta oberrat,
> Scilicet Hexametrum Pentametrumque facit.
> Sic bene conveniet cum saltatore poeta,
> versat uterque pedes, scandit hic, ille salit.

Das war der letzte humanistische Rest einer orchestischen Metrik, die einst die italienische Renaissance tief bewegt hatte. Köche, Küchenjungen und allerlei Gourmandisen tanzten zum Trost die übrige Musik dieses Balletts. Die dritte Suite, Illustres Primitiae, war eine richtige historische Tanzsammlung mit Gaillarde, Courante, Sarabande, Gavotte, Passacaille, Bourrée, Menuett und Gige: ein Tanz des Tanzes. Viertens, die Splendidae Nuptiae bringen Kavaliere in höfischen und die jungen Mädchen von Poitou in ländlichen Tänzen — ein Stückchen Kulturbild aus der Zeit der ersten Menuette. Die Colligati Montes, fünftens, erinnern an die großen Pariser Feste, wo aus furchtbarem Feuerwerk schließlich die Tugend siegend hervorgeht: die Waffenmeister haben ihre Entrée, ein „Phantom" erscheint in einem sehr wirkungsvollen Vierviertel, das Glucksche Stimmung vorauszunehmen scheint, die Schornsteinfeger fehlen nicht, bis schließlich die Liebesgötter Gavotte tanzen und Hymen ein Menuett anführt. Nummer sechs ist Grati Hospites betitelt: in dieser Bewillkommnungsfeerie gibt es eine Caprice, die sich aus Allemande, Gige, Bourrée, Menuett und Largo zusammensetzt, dann eine Contredanse als neueste Mode, in $^6/_8$ punktiert, und eine nach Pécourscher Sitte arrangierte Bourrée de Marly, die als Mittelsatz, so wie die beliebte Pariser Bourrée d'Achille, ein Menuett hat. Die Suite Numae ancile zeichnet sich durch ein $^4/_4$ Traquenard für die jungen Römer aus (eine seltenere Tanzform, die man auch sonst in Suiten dieser Zeit findet) und eine Tanzarie für Numa selbst, die von der Muffatschen Plastik musikalischer Vorstellungen einen besonders guten Begriff gibt. Die letzte Suite Indisponsibilis amicitia amüsiert uns durch einen scharf punktierten Gendarmenmarsch, bei dem an bestimmten rhythmischen Stellen geschossen wird: rhythmische Künste des Pulvers.

Diese Suiten waren für die großen Feste im europäischen Aufzugs-, Ballett- und Feuerwerksstil komponiert und dann wie alle anderen „ziemblichen Ergötzlichkeiten für ehrliche Zusammenkünffte" publiziert. Aber es war nicht immer nötig, solche direkten Anlässe zu haben. In seinem ersten Florilegium, das 1695 datiert ist, bindet Muffat fünfzig Stücke in acht allgemeine Suiten zusammen, die mit den Titeln Eusebia, Sperantia, Gaudia, Gratitudo, Impatientia, Sollicitudo, Blanditiae, Con-



stantia versehen werden. Da gibt es frische Bourrées, wie in Impatientia und Blanditiae, schön sentimentale Menuetts gegen Schluß, am Anfang allegorisch titulierte Entrées, Canaries, Gavotten, Rondos, Allemanden, Chaconnen, Sarabanden, Echoscherze und allgemeine Balletts nach Belieben. Die Tänze beider Florilegien sind für Streichmusik gesetzt, die sich jetzt immer beliebter macht gegenüber älterer Blasmusik, fünfstimmig geschrieben, doch auch mit vier Stimmen zu spielen, einem Basso continuo ad libitum. Französisch in allem ist Form und Melodie, die Teilung meist zweisätzig, doch mit dreisätziger Neigung, die Perioden meist vier- und achttaktig, mitunter sieben, beim Menuett auch zehn, kleine synkopische Reize und liedartige Sequenzen führen die Mollmelodie immer in den beruhigenden Durschluß. Wie alle festliche Musik entbehrt auch diese nicht der Langeweile.

Als Haußmann und Demantius drei Menschenalter vorher ihre ersten Suiten zusammenstellten, waren es die Hauptformen der Intrade, Pavane, Galliarde oder der Pavane, Galliarde, Courante gewesen, mit denen sie sich begnügten. Ein steirischer Organist, Peurl, erweiterte die Kunstform und genießt dafür ein großes kunsthistorisches Ansehen. Johann Hermann Schein ist aber derjenige Musiker am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, der sich am ernstesten um die Abwechslung der Suite bemühte. Sein Venuskränzlein von 1609 und sein Banchetto musicale von 1617, jenes mit Liedern gemischt, wie Haslers Lustgarten, dieses rein instrumental, überraschen uns vielfach. Pavanen, Galliarden, Couranten, Allemanden mit ihrer Tripla, gruppieren sich in einer Tonart und mit motivischen Zusammenhängen: das Ganze ist der Typus des geraden und ungeraden Tanzes zweimal genommen und durch die modische Courante verbunden. Aber die Pavanen sind schon mehr feierliche Preludes als Tänze, die Allemanden dafür noch recht melodisch, die Couranten haben die schleppende französische Form, von der sich die laufende italienische Corrente damals auch im Namen schärfer unterschied. Den fortgeschritteneren Status treffen wir im Rosenmillers Studentenmusik von 1654, die soeben in einem Exemplar noch aufgefunden worden ist: fünf- und dreistimmig instrumentiert, mit dem zeitüblichen Generalbaß, sind da sechzig Stücke in Suiten vereinigt, die mit motivischen Pavanen beginnen und darauf melodische Allemanden, Couranten, Balli, Sarabanden folgen lassen. Die Galliarde und die Tripla sind nun wenigstens erledigt, es fehlt nur noch der heftige Gigenschluß. Die einleitende Pavane ersetzt dieser Autor in seinen Kammersonaten, die bald darauf erschienen, schon durch die allgemeine Sinfonia. Die alte Intrata wird langsam erst verschoben, dann vergessen, und die klassische Suite hätte sich schneller



konsolidiert, wenn nicht der Reiz der vielfachen französischen Tanzformen die Köpfe immer wieder verwirrt hätte. Johann Pezel in seiner Leipzigerschen Abendmusik von 1669 hat zwar schon diese Grundform Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Gige, aber er streut allerlei Freies und Absonderliches zwischenunter: Branles, Allabreves, Gays, Ameners, Mondiranden. Man lese den Titel von Scheiffelhuts Suiten 1685: Lieblicher Frühlingsanfang oder musicalischer Seyten-Klang, welcher unter des Anges anmuthiger Blumenschau, deß Geruches empfindender Balsamdufft, auch dem Gehör, in Präludien, Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden, Arien und Giquen, annehmlichen fället — und man hat das Programm der Zeit, wie es in all diesen Lustgärten, Venuskränzlein, Tafelfreuden und Feldmusiken wiederkehrt. 1695, im selben Jahre mit Muffats erstem Florilegium, erschien Fischers Journal du Printemps, das mit vollster Freiheit beliebig viel Tänze in der Suite vereinigt, à 5 parties et les Trompettes à plaisir: Ouvertüren, Märsche und Kämpferarien, Variationschaconnen und Passacaglien, langsame Plaintes in $^3/_2$, Couranten, Sarabanden, Menuetts, Rigaudons, Canaries, Passepieds, Gavotten, Bourrées, Gigen, Entrées, Rondos, auch einen Traquenard und einen $^4/_4$ Branle mit einem Gay-Schluß in $^3/_4$, dem letzten Rest des uralten Hüpfnachtanzes. Im Jahre des zweiten Muffatschen Florilegiums kam der Zodiacus musicus heraus, der J. A. S. gezeichnet ist. Eine merkwürdige Entdeckung in einem alten Meßkatalog erklärt uns, daß der Herr Schmicerer oder vielleicht gar Schmierer hieß. Von seinen „zwölff balletischen Parthyen als seinen zwölff Zeichen musicalisch vorgestellten Himmels-Kreyses“ sind die ersten sechs Suiten erhalten, für vier Streicher mit Cembalo, die Soli und die Tutti wechselnd, wie es damals üblich war. Es sind dieselben bunten Tanzformen wie bei Fischer, wenn sie auch dessen einfache Melodien und klare Harmonien nicht immer erreichen.

So ist der Verlauf der alten Orchestersuite. Zuerst Haupt- und Nachtanz, dann dieses multipliziert, dann die Fülle französischer Ballettformen, dann der Versuch, sie durch allegorische Titel zusammenzuhalten. Präludium ist erst die Pavane, dann die Allemande oder gar die freie Phantasie und Ouvertüre. Schwere Allemande, wiegende Courante, singende Sarabande, wilde Gige empfehlen sich immer mehr als Grundformen, weil sie gut kontrastieren. Aber niemand versteift sich auf sie. Eher hat die Klaviersuite mit ihren kleineren Maßstäben diese strengere Konstruktion ausgebildet. Ebner variierte noch viel. Froberger aber gibt nur in seiner sechsten Suite dieser alten Sitte nach, indem er auch die Courante und die Sarabande über das Lied von der Mayerin in Variation setzt. Im übrigen läßt jetzt der motivische Zusammenhang der



Tanzteile immer mehr nach. Je fester das äußere Band, desto lockerer konnte dies innere sein. In Frobergers Entwicklung tritt die Beschränkung auf jene Viersätzigkeit deutlich hervor. Nur in der zwölften Suite entschließt er sich, die Allemande durch das Lamento auf Ferdinands IV. Tod zu ersetzen, was man noch nicht als eine Suitenahnung der Eroica aufzufassen braucht. Die Laune schwankt, Pachelbel ist wieder variationslüsterner, Krieger streut seine Einlagen ohne melodischen Zusammenhang, Kuhnau bleibt philiströs, und Fischer benimmt sich sehr frei. Es gibt von ihm ein Blumenbüschlein von 1698 und einen Parnassus von 1738, von denen dieser die allegorische Titularsitte (neun Musennamen) auch auf die Klaviersuite anwendet. Seine Melodie ist wirklich oft auffallend reizend. Während man Frobergers Suiten noch ein wenig mit historischem Anschlag spielt, keine Tänze, sondern Instrumentalstücke, bisweilen schwimmend, aber mit einer stillen Freude am einzelnen Ton, den man wie in zarter Improvisation hervorhebt, ist Fischer sofort tänzerischer, seine Sarabanden werden zu empfindsamen Walzern, seine Menuetts beginnen zu ländlern, seine Stimmen setzen sich frei und frisch ab, lustig ist das Balet anglois — aber an Bach sollte man doch nicht denken. Gottlieb Muffat, der Sohn von Georg, hat das Variieren ganz aufgegeben und ist auch mit den Etikett-Titeln ganz Franzose geworden. Trotzdem ist er streng deutsch im Bau und streut zwischen die vier Fundamentalsätze nur als Beilagen die Bourrées, Menuetts und Gavotten ein, auch eine englische Hornpipe in $^6/_4$, wovon erstes und letztes Viertel (ein hübscher Rhythmus) in Achtel diminuieren. Sicherlich ist dieser der vergnügteste aller Klaviersuitiers. Etwas Haydn steckt ihm schon in den Fingern, er ist in den freieren Stücken auffallend volkstümlich, die Phantasieeinleitung der dritten Suite beginnt wie mit harpeggierten Walzerakkorden in Grave, er singt schöne Sarabanden, bildet nicht bloß zufällig (wie der alte Schein) geistreiche Harmonien und, ohne daß man sagen könnte, das sei die erste Wiener Tanzmusik, ist doch eine behagliche Seelenheiterkeit darin — wie eines seiner Stücke heißt: Portrait d'une âme contente.

Auch ich bitte um eine âme contente. Es liegen Haufen von Noten zusammen, aus dieser Zeit und aus der späteren, die uns Tanzmusik geben, wirkliche und heimliche, Suiten, Sonatensätze, Serenaden, Lieder, Kammermusik und Symphonien, Opernstücke und Balletts. Habe ich jemals den zweifelhaften Ehrgeiz gezeigt, die großen Linien der Entwicklung und die Wesentlichkeiten durch eine vollständige Inventarisierung zu ersetzen? Oder so lange nach Material zu suchen oder gar zu reisen, bis diese Aufzeichnungen unmöglich werden? Es ist wohl gut so.



JOHANN STRAUSS SOHN IM PARADIESGÄRTL DIRIGIEREND



schon um 1700 vergessen — jetzt war sie eine Musikform, entweder in flüssigen Läufen nach italienischer Art oder in geschlungenen schwereren Dreihalben nach Pariser Vorbild, wo man sich viel mehr damit beschäftigte, schöne Synkopen durch Mengung der Rhythmen von $2\times{}^3/_4$ und $3\times{}^2/_4$ zu erzielen, als daß man noch eine Vorstellung dieses alten feierlichen Aufzugstanzes gepflegt hätte. Die Sarabande blieb, nicht weil sie als Tanz populär gewesen wäre, sondern weil ihr langsamer ungerader Takt und ihre durchsichtige Harmonie zu schönen schwermütigen Liedmelodien Anlaß gab, die sich gut zwischen Couranten und Gigen einschoben. Die Gige war das freieste musikalische Kind. Sie war einst ein moreskenartiger Volkstanz gewesen, ist niemals ein typischer Gesellschaftstanz geworden, aber empfahl sich zum Schluß der Suite, weil sie in lebhaftester Bewegung die ungeraden Takte mit geraden multiplizierte. Jetzt hatte man die Grundfolge eines geraden Tanzes, eines ungeraden, der sich mit geraden heimlichen Rhythmen verwebte, eines reinen ungeraden, und wieder eines ungeraden, der sich offen in gerade Perioden umsetzte, wenn er sich nicht direkt (wie die Gige der ersten französischen Suite) in Vierviertel schrieb. Diese Tänze im rhythmischen und zugleich im Tempowechsel — das war ein sinfonisches Gerüst, in das man beliebig gebundene Tanzformen einsetzen konnte, ohne daß sie den rein musikalischen Habitus verflachten. Die eigentlichen Tänze werden zu den Scherzi der Suiten, wie die Scherzi zu den Tänzen der Sinfonien.

Orchestersuiten, Solosuiten, Klaviersuiten — das sind die drei Formen, in denen Bach die Verwendung der Suite darstellt. Und die drei Arten der Klaviersuiten sind wiederum die drei Gattungen der Kompositionsweise.

Die Orchestersuite war immer freier gewesen als die Klaviersuite — das ist sie auch bei Bach. Seine Orchestersuiten verzichten auf den Stammbaum der Haupttänze, sie vereinen Stücke so frei wie die Konzerte, indem sie mit Ouvertüren beginnen und dann Couranten, Sarabanden, Gavotten, Furlanen, Menuetts, Bourrées, Rondos, Polonaisen, Réjouissancen, Badinerien, Passepieds und Gigen meist nach dem Tempo anordnen. Die Furlane hat nichts mehr von venezianischem Tanzcharakter, Bach reizt nur der Sechsvierteltakt, dessen Viertel auf 3 und Halbe auf 4 zwischen den Pausen als Rhythmus wirksam im Continuo durchgehen. Die Polonaise bleibt noch eine halbe Chaconne und die Réjouissance ist wie eine Polonaise. Reizende Effekte werden aus den Gegensätzen der bescheidenen Orchestergruppen geholt: die zweiten Teile der Tänze spielen allein zwischen zwei Oboen oder nur in den Streichern, oder mit einer Flöte gegen die Streicher, oder die Flöte figuriert allein über dem



Cembalo, ein Air nur für zwei Violinen und Bratsche hebt sich vom vollen Trompeten- und Paukenorchester der anderen Sätze graziös ab, und ein Menuettstück wird zum „Trio“ zweier Violinen und der Bratsche. Die alten einfachen Aufwartungen und bestellten Musiken sind zu einer hohen Konversation aufgeblüht, in der Oboen, Fagotte, Trompeten und Streicher einen Tanzdialog miteinander aufführen, während das Cembalo sie mit der Weisheit des Basses, ehrbar vom Cello unterstützt, zu dirigieren hat. Die Suiten werden heute mit vollem Orchester, mitunter verstärkten Bläsern und ohne Cembalo aufgeführt. Was sie dabei an Klangfülle gewinnen, verlieren sie am anmutigen Kammercharakter des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Bachschen Solosuiten für Violine und Cello stehen als die letzten melodischen Abstraktionen des Tanzes da. Es ist eine Skala von den tanzenden Menschen über die Generalbässe zu den melodischen Instrumenten, deren höchste Staffel hier isoliert erscheint. Der Tanz ist vergessen, die Linie der Melodie schwebt in der Luft, nur stellenweise durch Doppelgriffe sich auf akute Harmonien stützend. Was die Lauten- und Streichmeister vorbereiteten, gewinnt die äußerste plastische Form. Der Gerüstbau ist straff und streng nach Solistenart. Menuetts, Gavotten, Bourrées schieben sich vor die Gige ein. Die berühmte Chaconne schüttet das gewohnte und doch so überraschende Füllhorn der Variationen aus. Reizend steigt die porzellanene Anmut der Violinbourrée in H-moll auf: Reifröcke und Escarpins, Coupéschritte und Handführungen in die reine Sprache der Musik übersetzt.

Die französischen Klaviersuiten stehen auf dieser Stufe. Das Schema ist streng. Eine Ouvertüre gibt es nicht. Die Einschiebungen der Airs, Menuetts, Bourrées und Gavotten finden vor der Gige statt. Die Tänze haben starke musikalische Neigungen, selten könnte man nach einer Gavotte oder Bourrée die Füße setzen, gern fugiert und kanonisiert sich die Form, die Bässe akzentuieren nicht immer, sie rollen auch klaviermäßig und nicht bloß von der Courante gibt es die schwere und die flüssige Form, sondern ebenso von der Sarabande und der Bourrée.

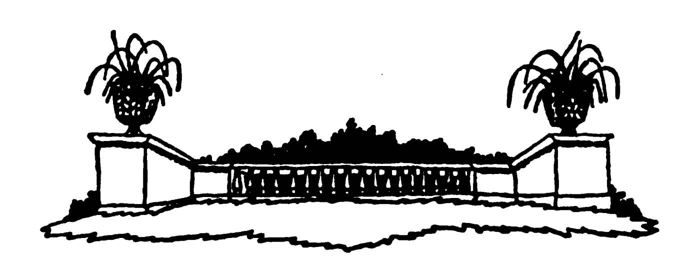
Die englischen Suiten sind Systeme der freien Sonate mit eingeschalteten sehr rhythmischen Tänzen. Die Kontraste stehen scharf nebeneinander: sinfonisches und orchestisches. Die Vorspiele sind selbständige Stücke, oft von rücksichtsloser Ausdehnung Nicht bloß Parallelen erster und zweiter Teile, sondern bemerkenswert viel Doubles und Variationen verlängern und verfestigen die Stücke. Die Allemande greift in die Saiten, die Courante wälzt sich langatmig, die Sarabande singt schöner und schöner, und die Gige kehrt in wechselnden Physio-



gnomien aus. Vor der Gige stehen zweimal Bourrées, zweimal Gavotten, zweimal Menuetts oder Passepieds. Nach allen Sarabanden könnte man sehnsüchtige und ausdrucksvolle Pantomimen bilden, nach allen Tanzeinlagen den Boden methodisch mit den Füßen schlagen. So überlegt ihre Kunst wird, sie geben dem Tanze doch, was des Tanzes ist. Und ob vergnügte Bourrée, graziöse Gavotte oder elegantes Menuett — sie tun dies so bewußt, daß die Suite zu einem methodischen Sechssatz wird: freie Ouvertüre, Allemandenvorspiel, Courantenpause, Sarabandengesang, Tanz und wohlfugiertes Adieu.

Die deutschen Suiten, die auch den altgebräuchlichen Namen Partiten führen, stellen diesen kleineren Gebilden die große absolute Form gegenüber: der Tanz ist erledigt. Vorspiele in allen Phantasie- und Toccatenformen eröffnen die Klaviersinfonie, und die Überschriften der Stücke erinnern nur noch entfernt an jene einfachen Takte, unter denen einst diese Tänze getanzt, gesungen und gespielt wurden. Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigen werden auch ohne Variationen gewaltige Tongemälde, in denen die Phantasie des Musikers ihre letzten Grenzen findet. Akkorde rauschen, Läufe brechen aus, Stimmen jagen sich nach, dramatische Verwicklungen und Entwicklungen vor ganz breitem Horizonte geben die Rhythmen, die schon mehr Tänze einer überirdischen Welt zu sein scheinen. Die Gige weicht gern einmal dem allgemeinsten Capriccio, nur hin und wieder taucht an fünfter Stelle ein salonunfähiges Menuett oder Passepied auf, alle Bourrées sind verschwunden, allgemeine Rondi oder Burlesken oder Scherzi geben die sinfonische Note, Airs schieben sich vor Sarabanden ein, und Menuetts und Gavotten mit diminuierten und verschlungenen Takten wagen sich nur noch als Tempo di Minuetto und Gavotta zu bezeichnen. Wenn man die Partiten analysiert, spricht man nicht mehr von Tänzen, sondern von freien Sonaten. Wie belanglose Chiffern stehen über den Sätzen die alten Tanznamen: Fahnen der Schlacht, die in einem Museum aufbewahrt werden. Und selbst in jenem lustigen Winkel vor der Gigenecke, wo man noch lange Zeit wirklich zu tanzen wagte, ist der große Stil des ungebundenen Rhythmus proklamiert werden. Die Kolonne der Tänze ist dicht vor die Kolonne der Sonaten gerückt. Aber sie hat so viel versöhnliche Lebenskunst bewahrt, nicht zu verstocken, auch nicht zu zerstören, sondern nur — sich zeitgemäß zu wandeln. Das Genie des Musikers bewahrte sie vor einem unstandesgemäßen Ende.



Die heimliche Bühne

Sonatensätze waren jetzt bei der Suite zu Gaste, und Suitensätze luden sich zu allen Divertissements, Kassationen, Serenaden, Concerti, großen und kleinen Sonaten und Sinfonien ein, wo sie in formgewandter Umgebung bald ein Sarabandenadagio, bald ein Menuettscherzo, bald eine Allegrogige spielten. Vor allem war es Haydn, der den Garten seiner heiteren Musik den Tanzkindern öffnete, und hier haben sie auch ohne alle Etikettierung, um so freier und leichter in ihrem Wesen, geholfen, die neue Sinfonie einzurichten, die sich immer mehr auf die rhythmischen Reize wohlgebauter Proportionen besann. Haydns Sinfonien wurden richtigere Tanzsuiten als es diese selbst zuletzt gewesen waren. Jetzt war Friede und Milde in der Musik, und man durfte in Tönen tanzen, wie man es einst nicht mehr gewollt hatte, als der sinfonische Himmel noch voller Gewitter hing. Aus den Tiefen der Volkes stieg zum zweiten Male der Tanz formbildend auf, jetzt nicht mehr als Abstraktion des Gesellschaftsvergnügens, sondern im neuen sinfonischen Kleide, das um so leichter sein durfte, als es nichts Feierliches prätendierte. Und wieder begann die alte Laufbahn, und wieder kam ein Bach, es kam Beethoven und füllte den sinfonischen Tanz mit seiner Seele, daß er zum letzten Ausdruck letzter Dinge wurde, daß die Sinfonie wieder den Tanz vergaß und wieder eine Sprache wurde, eine Sprache von unheimlich tiefen Erlebnissen und Visionen, wenn die Hirten der Fünften ihren Reigen schlingen, dann die Naturgewalten der Siebenten ihren „menschlichen Sphärentanz" vollenden und endlich die Götter der Freude in der Neunten durch Kontrafagott und große Trommel gerufen werden.

Jedes heimliche Programm einer Sinfonie oder Sonate schloß ein heimliches Ballett ein. Was einst der unmittelbare Anlaß zu einer Folge darstellender Nummern gewesen war, das schwebte jetzt als Fiktion des inneren Entwicklungsbildes über der Reihe der Sätze. Und so tanzten sich einige Vorstellungen der alten Suite auf diesem assoziativen Wege auch in die Sinfonie hinein, die in ihren programmatischen Vorwürfen die äußersten, auf reine Musik abgezogenen Pantomimen

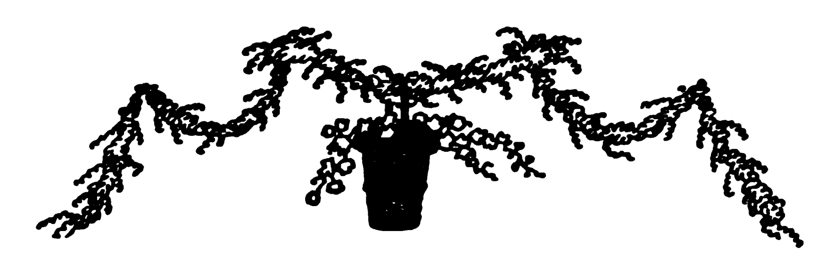


darstellte, wie sie das große Ballett jener Jahre sinnfällig grob dem Auge vorspielte. Einst hatten die Tierkreise und die Olympier ihre allegorischen Titel über Instrumentalstücke geklebt, und in ihrer Erinnerung gingen jetzt noch die letzten Musen- und Monatssinfonien über die Podien. Schon belebt das Programm die alten Titel. Es erscheinen die drei Haydnschen Sinfonien, die man als midi, matin, soir zufammenstellt, man nennt andere den Philosophen, den Schulmeister, die Jagd, die Henne, den Bären, oder etikettiert sie nach Königinnen und nach Ständen: vom Militär bis zu den Kindern. Die Passioni umane werden von Dittersdorf sinfonisch behandelt, und zwölf Sinfonien schreibt er zu einzelnen Bildern der ovidischen Metamorphosen. Die verschiedenen Gattungen der Musik, das Werden der Töne, das Lied, der Krieg, der Tod stellen eine systematische Pantomime in Spohrs „Weihe der Töne", während seine historische Sinfonie die Perioden Händel-Bach, Haydn-Mozart, Beethoven und Gegenwart in vier Sätzen nebeneinander baut. Merkwürdig, daß gerade von diesen Stücken die meisten wieder verschwunden sind. Ihr musikalischer Wert kam dem literarischen ihrer Ballettmuster gleich. Nicht jeder gewinnt aus solcher Vorlage eine Pastoralsinfonie. Und wenn Richard Strauß heut seine sinfonia domestica in ähnlichem Stile benennt, so liegt dazwischen die ganze große Erziehung der freien und reinen Orchester- und Klavierprogrammmusik, die die musikalische Anschauung realer Vorgänge so sehr verfeinerte. Einst etikettierte man das Stück mit dem allegorischen Stempel, dann schilderte man das Bild und musizierte die Empfindung vor diesem Bilde. Einst setzte man den Marsch und den Tanz als absolutes Stück in die Sinfonie, dann malte man, wenn man sie einfügte, den Ball der Julia und den Marsch der Pilger. Das Ballett hatte einst die Suite abgesetzt, jetzt schuf sich die Sinfonie eine heimliche Bühne, auf der sie die reine Musik ihre Rhythmen am seelischen Motiv erleben ließ.

Man streitet nicht mehr um Formen, nur um Inhalte. Was tanzt und was tanzt nicht? Schumanns Karnevalsmasken, Faschingtypen und Davidsbündler tanzen nicht die Formen alter gesellschaftlicher Vergnügungen, sondern ihre Seelen enthüllen sich in der Maske, und was je ein wahrer Karneval gegen eine gekaufte Bühne bedeutet hatte, bedeuten von neuem diese tanzenden Portraits gegen die Akademie der Suitenballette. Suite wird auf die historische Seite gesetzt und auf die nationale. St. Saëns macht algerische, Dvorak slawische, Tschaikowski russische, Brahms ungarische, Grieg nordische, Chabrier romantische Walzer-Suiten. Rubinstein und Moszkowski eröffnen den Ball aus aller Herren Länder. Raff, Jensen, Lachner holen die Kostüm-



stücke alter Tanznummern hervor und erneuern die historische Suite, indem sie entzückende Stilscherze mit ihr treiben. Auch diese Kunst endet im Museum: Lachners siebente Suite ist, wie einst Muffats Illustres Primitiae, die enzyklopädische Übersicht des Tanzes — Polonäse, Mazurka, Walzer, Dreher, Lancier.



Selbstkultur

Aber welches musikalische Leben hatten diese modernen Tänze hinter sich? Da sie in einer Zeit aufwuchsen, die weder von sinfonischen Ansprüchen der Suite noch von rhythmischen Organisationen der Sinfonie etwas wußte, konnten sie ganz still und behaglich an ihrer Verfeinerung und Zivilisation arbeiten, ohne ihre Abstammung irgendwie verleugnen zu müssen. Die Welt hatte sich gewandelt. Der Bürger war angesehen und strebte danach, die adligen Überlieferungen und Vorspiegelungen zu überwinden und seine eigene Wohnung einzurichten. Je besser und je charaktervoller er geworden war, desto glücklicher war er in der Kultur seiner volkstümlichen Ansprüche, die einen unfürstlichen, aber echten Stil wünschten. Verbürgerlicht hatte sich der Tanz, aus Aufzügen und kunstvollen Liebesspielen war er zum Contre und Rundtanz geworden, zur Demokratisierung der Gesellschaft und des Paares. Im Reiche der allgemeinen Gleichheit hatte sich das Paar individualisiert und befreit. Nun kann man die geschichtliche Beobachtung machen: je spezifischer der Charakter des Tanzes wurde, desto bessere Musik setzte er ab. Er gewann Selbstkultur. Was sind alle Pavanen, Galliarden und Couranten musikalisch gegen die Zartheiten der besten Menuette und erst gegen die melodischen Reize des Walzers und der Mazurka. Der Walzer schwebt als selbständiges Musikstück über den tanzenden Paaren, die sich in ihn einordnen, wie sich einst die Galliarde in die Bedingungen des Tanzes eingeordnet hatte. Man liebt diese wohllautende Musik, man schwärmt für sie als für eine absolute Schönheit, die aus goldenen Fernen zu unseren Festen gekommen ist, und man ist so bescheiden, ihre Rhythmen nur durch einige wenige



und um so nuanciertere Schritte zu akzentuieren. Jetzt sitzen die Meister nicht mehr über den Tänzen, um sie gelehrt und sinfonisch zu machen, sondern die wunderbar Ungelehrten und unsinfonischen Lyriker pflegen die Keuschheit der Blume.

Das Menuett

Das Menuett war ein höfischer Tanz gewesen, der sich aus italienischen Renaissanceüberlieferungen und Motiven von Volksbranlen zusammengesetzt hatte, um zuletzt ein gut bürgerlicher Gesellschaftstanz zu bleiben. Als Tanz bezeichnet es die edle Mitte klassischer und romantischer Vergnügungen, als Musik macht es um so schwieriger den Prozeß vom Provinzreigen über den Hof in die absolute Musik durch. Als Tanz war es in eine Zeit gestellt, die die aristokratischen Elemente noch zu pflegen und die demokratischen noch nicht zu fürchten hatte — das machte seinen großen Stil. Als Musik war es in derselben Zeit den Konflikten mit der Sinfonie und als Sinfonie wieder mit dem Bürgertanz ausgeliefert — das machte seine Verlegenheiten.

Branles von Poitou, die bei der Schöpfung des Menuetts mehr musikalisch als orchestisch Pate standen, sind uns in mehrfacher Gestalt erhalten. Arbeau in seiner Orchesographie von 1588 notiert einen einfachen in Perioden von je zwei oder vier Takten, die je in drei Abschnitte von selbst wieder ungerader Taktzahl zerfallen, also $4 \times 3 \times 3$. Im ersten Band der Kollektion Philidor stehen aus dem Jahre 1606 zwei am Pariser Hofe getanzte Poitoubranles, die recht langweilige Melodien in je zweimal zwölf Takten bringen, von denen immer sechs zusammengehören — aber die Takte selbst sind gerade, also $4 \times 3 \times 4$. Die Taktgattung ist noch unentschieden, die Taktperiode aber dreiteilig. Wie ging die Entwicklung weiter? Das sagt uns Lulli selbst, der ja am Ausbau des Menuetts sicherlich großen Anteil hatte. Man sehe seine Opern an, die so viele Menuette enthalten. Der Prolog des Atys hat eines in Perioden von je drei $^3/_4$ Takten. Im vierten Akt derselben Oper wird eines gesungen in Perioden, die sich aus drei und fünf Takten mischen. Der Prolog der Armide schließt mit einem Menuett, dessen erster Teil viertaktig, dessen zweiter gemischt drei- und viertaktig ist. Sechs, zehn, elf, dreizehn Takte als Periode sind nichts Ungewöhnliches, immer aber ist der Takt ungerade. So entschied man sich unter Lulli für die Dreiviertel, bewahrte auf der Bühne die alte Dreitaktperiode oder andere Varianten, organisierte aber in der Gesellschaft die Verse von je zwei ungeraden Takten, nach denen man die pas ordinaires und coupés machte, die den Menuettschritt kombinierten. Auf der Nationalbibliothek in Paris ist ein gemalter Kalender von 1682, der auf dem Tuch eines gedeckten Tisches geschrieben ist, hinter dem ein Paar Bal à la Francoise,



das ist Menuett, tanzt. An der Seite sitzt eine Dame, die das Notenblatt des Menuet de Strasbourg hält, das mit Melodie, Text und Baß erscheint: Achttaktperioden zu Dreiviertel mit den beliebten Zusammenziehungen der ersten oder der letzten zwei Viertel in eine Halbe, die die naiven rhythmischen Reize der ältesten Menuettmusik ausmachen. Hierauf einigte man sich, so sind unsere ältesten Gesellschaftsmenuetts geschrieben, aber erst Rameau und Mozart entwickelten die Linie dieser Melodie zur ausdrucksvollen Schönheit.

Kurz nachdem die Oper das Menuett in den Kreis ihrer Tänze aufgenommen hatte, ladet es auch die Suite dazu ein; in Italien, in Wien, in Süddeutschland wird es sanktioniert. Da kam die Kammersonate und das Konzert höheren Stils und warfen ihre Augen besonders liebevoll auf diesen moderaten Dreivierteltanz, der ihnen eine gute absolute Musik zu versprechen schien. In der Sonate di Chiesa heimlich, in der Sonate di Camera offen erhält es einen Ehrenplatz, oft als einziger Tanz, gern in dem Alkoven vor dem Schlußsatz, wo auch die Suite am tolerantesten gewesen war. Muffat in den Kammersonaten des Armonico Tributo von 1682 scheint als erster diesen Gast offiziell geladen zu haben. Da drüben in der süddeutschen Ecke fühlte das Menuett sich besonders wohl. Es strömte Behaglichkeit und Lebensfreude aus, und die anderen Konzert- und Sinfoniesätze, je zierlichere Manieren sie annahmen, desto wohlwollender betrachteten und behandelten sie die neue Bekanntschaft. Die Mannheimer Schule in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts liebkost es über alle Maßen. Johann Stamitz, dessen Geschlecht aus Böhmen stammte, findet sogar gegenüber den pfälzischen Kollegen Franz Xaver Richter und Feltz, daß es nicht bloß ritterliche Allüren und höfische Anmut habe, sondern daß gewisse volkstümliche Dreiviertellieder, wie sie seine Jugend umsangen, und schöne klare Bässe mit dem Charakter dieses Tanzes sich gut vertrugen. Niemand konnte das besser bestätigen als Haydn. Seine Sinfonie- und Sonatenmenuetts wachsen sich schön zu zwei Teilen und dem Trio aus, und wie er sonst den Brummbaß des Volkstanzes, kroatische Lieder und Radetzkyrhythmen liebt, so gibt er dem Menuett gar zu gern einen Ländlertakt, der sein Tempo wohl verschnellert, seinen alten Stil zerstört, aber dafür heimatlich und jugendfroh ausschaut. Was will aus dem zopfigen Herrn werden? Er hebt die Beine, juchzt, schnalzt, schnippert und kichert, bis es ihm aus der Kehle muß: er walzt! Er walzt, noch ehe in der Gesellschaft so etwas gewagt wurde, er walzt auch ein Menuett, wie ein Dorfbursche, der nach Paris reist, Dreivierteltakt hört und nun meint, er könne danach seinen bäuerischen Dreher machen. Was ist geschehen? Das Genie

à son ami Victor MASSÉ.

LES NOCES DE JEANNETTE

Suite de Valses composées pour le Piano.

à Deux mains.
Pr 5 Fr
[illegible]

Sur l'opéra de Victor Massé

PAR **EMILE ETTLING** OP. 61.

à Quatre mains.
Pr. 7 f 50.

à Paris, au Magasin de musique du Conservatoire, Mme **Cendrier**, Bd [illegible] Poissonnière 11.



*JOHANN STRAUSS SEN., TITEL-
BLATT DES DIAMANTWALZER*





Bachs hatte den sterbenden Gesellschaftstanz sinfonisiert, das Genie Haydns sinfonisiert ihn, noch ehe er geboren. Der Tanz führt nicht mehr die Musik, die Musik führt den Tanz. Einst hatte Fux in Wien einen leiblichen Dreher „Der Schmidt" genannt, in eine Suite aufgenommen, eine famose Volksmelodie, immer f/d b f/d b, aber er hatte sie für den herrschenden französischen Geschmack als „Passepied" drapiert. Jetzt holt sich Haydn aus der großen Welt den Legitimationsschein des Menuetts und dreht sich in seinem Ländchen damit, daß es nur so kracht. Die Kanons machen sich nach, die kurzen Vorhalte geben ihre Nasenstüber, Schleifer fliegen auf, verminderte Quinten und schöne Septimen und stolze Nonen juchzen hoch und grunzen tief, Trompeten markieren knappe neckische Rhythmen, Hörner blasen ihre waidlustigen Terz-Quint-Sexten, Synkopen stampfen, Akkorde schießen über, Motive leiern sich ab, Baß-Quinten brummen, das dritte Viertel guckt übermütig über den Taktstrich zum nächsten ersten herum — das ist ein Graunen und Schmunzeln, ein Kratzen und Sticheln, ein Werfen und Balgen auf dem Parkettboden des „Menuetts", daß die ganze Liebenswürdigkeit der Nachbarsätze dazu gehört, diesen höchst stillosen, anachronistischen und unhöflichen Spuk nicht zu untersagen. Es war ein starkes Stück von der Musik, Menuett und Walzer einfach ineinander überleiten zu wollen. Wußte sie denn nicht, daß in der offiziellen Geschichte des Tanzes sich das Walzen gar nicht aus dem Menuett, sondern aus der Allemande entwickelt hatte? Daß die Allemande umgekehrt schon die nötige Verfeinerung des Walzers war? Nun tanzte man gerade in Paris diese armverschränkende Allemande, nun gab es in der Musik die altehrbare Vierviertelallemande, die freilich keine Arme, sondern Stimmen verschränkte. Was tat Haydn? Er machte einen Strich hinter diese Konfusion. Er machte Dreivierteltänze, und wenn man ihm nicht mehr erlaubte, sie Menuett zu nennen, so schrieb er Allemande darüber. Wiederum so unhistorisch!

Und man blieb unhistorisch, bis statt der Wissenschaft das Genie erlöste. Mozart, der im zweiten Trio des Klarinettenquintetts in A-dur ganz ländlerisch wird, mit richtiger Walzerbegleitung, schlägt öfter schon gewichtigere Töne an, auf die auch Haydn zu hören beginnt. Beethoven schreibt in seine Notizbücher manche Menuettphrase, die in der Sinfonie sich zum Scherzo auswächst. Indem man beginnt, in Tönen statt zu tanzen, zu sprechen, geschieht die langsame Umwandlung des Menuetts in das Scherzo. Wie in dankbarer Erinnerung klingt noch in manchem dritten Sonaten- und Sinfoniensatz das Tempo di Menuetto durch oder steigt ein grandioses Gebilde auf, das alte Ländlerrhythmen



und Walzermelodien in elementare Dimensionen erhöht. Das Allegro alla danza tedesca in Beethovens op. 130 ist ein gebildeter Ländler, das Scherzo des B-dur-Trios eine großartige sinfonische Umgestaltung eines Walzermotivs. Schubert im A-moll- und D-moll-Quartett, die so reich sind an tänzerischen Einfällen seines Genius, versenkt Melodik und Harmonik des Ländlers in musikalische Tiefen. Noch lange klingt es und singt es in jener Gegend von der Sinfonie des Walzers, bis hinein in Smetanas Quartett-Autobiographie, wo Motive böhmischer Zieher und Vorhalte als glühende Farben leuchten.





Walzer

So wurde der Walzer frei. Er sah sich um, beherrschte das Feld und ließ die Flügel schlagen. Meister warteten auf ihn, wie sie noch niemals auf einen einzelnen Tanz gewartet hatten. Wenn sich der Hauptsatz noch genierte, das Trio in seiner Libertinität wagte gern eine offene Sprache. In den Serenaden Mozarts spielt die Oboe als alte Schalmei den Walzer, und die Streicher begleiten sie mit dem schönsten Rumbumbum. Alte Titulaturen liegen noch gern auf diesen Trios, die in Mozarts deutschen Tänzen Kanarienvogel oder Schlittenfahrt heißen, so wie seine und alle Contres die beliebtesten mittelalterlichen Etiketten von der „Schlacht“ oder dem „Gewitter“ bewahren. Aber seine Ländler sind mäßig erfunden, nicht von dem persönlich scharfen Schnitt der Beethovenschen, sondern in dem schüchternen Stil, der so viele Dreiachtelwalzer jener Zeit in Instrumentalmusik und Oper kennzeichnet. So waren Clementis, Steibelts, Wölfls Walzer Sonatinencharaktere ohne eigentliches Walzergefühl. Dittersdorf und Gelinek hören die neuen Rhythmen besser. Tonika und Dominante schaukeln leichte Melodien, Akkorde brechen sich, um graziös auf und ab zu klettern, burleske Symmetrien und hübsche dumme Eigensinnigkeiten erfreuen das Gemüt. Während Beethoven über die Naivität des diabellischen Walzers seine 33 Variationen, die ein musikalisches Bekenntnis wurden, ausbaut, ist Hummel bescheiden genug, zur Eröffnung des Apollosaales Zyklen von Walzern zu schreiben, die eine halbe Stunde dauern. Alt und neu zugleich war die Tanzvariation und diese Tanzsuite. Die Variation war



eine Beschämung, die Suite eine Apotheose des Walzers. Hatte man in den Jugendjahren des Tanzes diesen sinfonisch variiert und lexikalisch vervielfältigt, so geschah jetzt dasselbe unter anderen Auspizien. Die Walzer werden zu Zyklen vereinigt, die einen schönen Namen, später auch eine Einleitung und eine Coda erhalten. Als ob der Tanz sich eine gewisse sinfonische Gebärde niemals ganz abgewöhnen könne. Übrigens quälte man sich nicht und nahm in die Einleitungen und Schlüsse gern beliebte Motive aus Sonaten, Sinfonien, Opern. Beethoven hatte das Finalethema der Eroica aus seinem Prometheusballett genommen, die Strauße nahmen Motive aus seinen Sonaten in die Cäcilien- und Petersburg-Abschiedwalzer. Die Wiener Damentoilettenwalzer bestreiten ihre Einleitung aus dem Andante der Tell-Ouvertüre. Und schließlich raubte man alle Opern und Operetten aus, um die Ballalbums füllen zu können. Rossinis Stabat mater wurde populär. Es entging dem Schicksal nicht, zu einer Quadrille verarbeitet zu werden.

Ambros in seinen kulturhistorischen Bildern ist der einzige, der bisher mit Liebe auf diese alten Wiener Walzer eingegangen ist. Man verdankt ihm die Wiederentdeckung des Komponisten Krch, von dem er behauptet, daß er trotz seiner entzückenden Walzereinfälle deswegen nicht berühmt werden konnte, weil sein Name nicht auszusprechen war. So müssen wir uns mit Schubert, Lanner und den Straußen begnügen, die die Geschichte einer Kunstgattung von ihrer Frühlingslandschaft bis in die Parfümatmosphäre darstellen. Mitten in ihre Arbeit senkt sich Webers unsterblicher, weicher, wiegender, wonniger Walzer der „Aufforderung zum Tanz“, das genialste Beispiel der Walzersuite in rhythmischer Abwechslung punktierter, laufender und schaukelnder Themen, vom gewinnendsten aller Engagements eingeleitet.

Schubert

Woher hatte Schubert seine Weisheit? Der Historiker wird es nicht lösen. Schnadahüpfl schweben in der Luft, der Augustin wird gespielt, 's ist mir alles eins — alte Volksländler mit aufsteigenden Nonen und verminderten Quinten und immer demselben Inhalt von der Lieblichkeit der Armut. Bach in seinen weltlichen Kantaten schämt sich nicht zu ländlern. Laborde, der musikalische Herder, sucht nach Volksweisen und notiert schon 1780 einen Straßburger „Tanz“, einen richtigen Dreiachteldreher. Die Haydnschen hatten noch neugieriger aufs Volk gehört. Aber Schubert war von Genie soweit, sich einfach als Tanzfiedler mitten in die Musik zu stellen, weder aus Kolorismus noch aus Historizismus, nur eben weil es so unbändig schön war, sehr viele Tänze aufzuschreiben. In seinen Märschen lebt der hohe musikalische Geist, der einen Takt nur benutzt, um darüber alle Gemütsergötzungen zu



bauen: die kleinen Sinnigkeiten und stolzen Aufschwünge, die Schlendereien des Spazierganges und die Süßigkeiten ewiger Lieder. Sie wußten sich bei Schubert in sämtliche alte Ton- und Tanzformen einzuschmeicheln, bis auf die wundersamen und nachdenklichen Melodien, die er wie Beethoven so gern auf den uralten Pavanentakt $1/4 + 2/8 + 2/4$ zu setzen liebte. Aber seine Walzer sind reinster Naturgenuß, vom Sohne des Volkes empfunden, die letzte Ausschachtung volkstümlicher Weisen, die die moderne Kunst erreichte. Was Jahrhunderte an stolzen Toren und Mauern zwischen diesen Anfängen und der Kultur aufgerichtet hatten, war nun verschwunden — er blickte wieder dem Geheimnis der Musik geradezu ins Auge. Unten schlug der Dreivierteltakt seine ewigen Rhythmen, die wir nicht zu Ende hören können, und darüber baute sich ohne Kunst, in einer mythisch großen Kunst, eine Herrlichkeit von wechselnden Weisen auf, die die Kultur zu beschämen schien. Die kurzen Achttaktperioden wachsen bisweilen in größere Abschnitte, die Tonarten der Zyklen wechseln, Titel wie deutsche Tänze oder Valses sentimentales oder Hommage aux belles Viennoises fassen sie zusammen. Einleitungen gibt es noch nicht. Dafür blüht das Feld der Melodien, und die Harmonien schaukeln uns in Seligkeiten. Die Melodien leben und atmen. Bald blicken sie erst schüchtern auf, um dann lachend auszuschwatzen. Bald sagen sie oben eine kleine Liebenswürdigkeit, um sie sofort unten zu wiederholen. Sie schlingen und hängen sich an das Stacket der Dreiviertel, die mitunter ein paar Takte allein ausholen, um die Süßigkeit ihrer Last dann doppelt empfinden lassen. Kleine Fähnchen werden ausgesteckt, dazwischen die große Flagge geschwungen, die die Richtung der Lustigkeit kommandiert. Vorhalte verzögern galant von oben und von unten, Dur und Moll wechselt im selben Ton mit größter Unbefangenheit, die Tonika und die Dominante wiegen ein und dasselbe Motiv wie einen Ball, den man auf bunten Schalen gegen den Himmel schleudert. Und da oben in der luftigen Höhe erkennen sich die Amüsements: die None der Dominante sagt, daß sie die Schwester der erhöhten Tonika sei, und so reichen sie sich die Hände und tanzen lachend miteinander. Und jedesmal, wenn von der Schaukel dieser beiden Harmonien ein neues Motiv hochgehoben wird, gibt es Begrüßungen der Tonika- und Dominantenkinder, neue Freundschaften, neue Korrespondenzen und Anspielungen mit zwinkernden Augen und schnippenden Fingern. Es wiegt und wiegt sich weiter: 1, 2, 3 — 1, 2, 3 — wie spannend beginnt der Moll-Akkord des zweiten Tones oder die Dominantenseptime oder gar die dämonische verminderte Septime, und wie entzückend senkt sich dann die Bahn der Harmonien in den Grundton zurück, dessen Arme uns



wieder aufnehmen. Schöne Zirkel durchfahren wir, so abwechselnd und doch so bindend, nur acht Takte, in denen es von F über C, G-moll, D-moll, B auf die Terzsext gestellt, F auf die Quartsext, über die C-Septime reizend nach F zurückgeht. Inzwischen vergnügt sich die Melodie in feierlichen Oktavanfängen, in übermütigen Schlägen, in gebrochenen Jodlern, in zwitschernden Trillern; da sehnt sie sich lange Takte in Moll, um plötzlich im Dur-Schluß sich zu erheitern, da wartet sie im artigen Kreise, um auf einmal in toller Laune aufzulärmen, da legt sie hart und heroisch los, steht still, lächelt und streichelt uns die Wange. Süße Querstände sind ehrliche Liebe, Akzente auf das zweite Viertel heimliche Kniefälle, Bindungen von ersten und zweiten, von dritten und ersten Vierteln verständnisinnige Händedrücke. Die Quinten unten geben dazu ihren pastoralen Segen. Noch eine kleine Vertraulichkeit in einer fremden Tonart. Ein chevalereskes Einschwenken in die Dur- oder Moll-Mediante. Und Schluß, Tonika — gut, auf morgen.

Lanner

Es ist ein weicher Wiener Sommerabend. Schubert fordert seine Freunde auf, und sie ziehen hinaus in die Mehl-Grube, zum Sperl, zu den zwei Tauben. Man sitzt und plauscht und hat alle große Musik vergessen, dann wird man still, nickt hin und wieder mit dem Kopf, wippt mit dem Fuß, trommelt mit dem Finger und träumt — von fern klingt das Quartett von ein paar Bratlgeigern, wie einfach und wie herzlich, wie leidvoll und freudvoll, das uralte Lied von der schönen Jugend. Was braucht man sonst? Dieses war Lanners Heimat und Glück. Er zerdrückt eine Träne von Resignation im Auge, dann lacht er, nimmt den Bogen und fiedelt sich durch. Die Leute laufen ihm nach, sie hofieren und verzärteln ihn, ja er wird berühmt. Sein Quartett wird ein Orchester. Er wird engagiert und engagiert selbst. Er gibt seinen Tänzen ehrbare Einleitungen, beschränkt sie auf fünf mehrteilige Nummern, macht ein großes Finale und schreibt die vielversprechenden Titel darüber: Terpsichore, Flora, Schnellsegler, Karlsbader Sprudel, Blumen der Lust, Pester Walzer, die Werber, Lebenswecker, Mille Fleurs, die Kosenden, Taglioni, Hoffnungsstrahlen, Ideale, Schönbrunner, Hofball- und k. k. Kammerballtänze, ja nach Webers strahlendem Vorbild auch: Aufforderung zum Tanze. Aber das klingt nur alles so. Es ist garnichts dahinter als die entzückendste Alt-Wiener Fiedlermusik, ohne Gesten, ohne Komplimente, die spielende Erfüllung eines Berufs. Und Lanner ging erst nicht weg aus Wien. Was brauchte man mehr? Er spielte und starb.

Die Violine sang für ihn die Melodien. Nicht die alte schäferliche Schalmei, nicht das harte Klavier, sondern Frau Violine, die so freundlich

zu schluchzen und so nachdenklich zu tanzen weiß. Wenn die vielen Dominantentakte die Erwartung erhöhen, wenn die Harmonien sich die Hände zum Reigen geben, wenn Tonika und Quinte aus ihrer patriarchalischen Ehe sich lösen, um im lustigen Wechsel der Bässe ihre fragenden G's und antwortenden C's spielen zu lassen, dann steigt die Violine in diatonischen Ketten auf, sie beginnt auf der G-Saite zu schnurren, um das vierfach abgewandelte Motiv lächelnd auf die E-Saite zu tragen, sie zögert schäkernd mit dem Anfang, blinzelt uns zu und reißt uns mit einem Juchzer in den Strom, sie pickt und schlägt und schleift und singt, im tollen Forte, im heimlichen Pianissimo, keck betont sie die Vorhalte und läßt die Akkorde überschießen, sicher führt sie die Terzen und Sexten über die breiten Wege der Melodie, sie wirft fesche Pausen in das zweite, vierte, sechste Viertel, synkopiert und stacciert, streut die Sechzehntelpaare wie Confetti über die Dreiviertel und tremuliert, bis sich die Sinne im Kreise drehen. Ist da ein Ende zu finden? Ach, sogar Schubert war ein Mensch und dehnte sich, wenn ihm nichts einfiel. Heute hat sich Lanner mit dem Direktor vom roten Igel erzürnt oder gar mit Johann Strauß — nun, dann wird's einmal nichts. Die Dreiviertelbahn arbeitet auch mal von selber. Aber wie? O na, das wäre noch schöner. So schreiben wir einen „Trennungswalzer", wann wir uns von Johann Strauß, dem Mohrenschädel, separierten. Es gibt keinen Schmerz, der nicht ein Walzer werden könnte.

Strauß Vater

Lanner war der Flachskopf, Johann Strauß Vater der Mohrenschädel. Lanner blieb der gute Wiener, Strauß war spekulativ und zog in die Welt hinaus. Die süßen Wiener Lieder machten sich auf die Beine und wurden Europäer. Alle die schönen Zieher, Juchzer, Stecher und Reißer wurden eingepackt und zollfrei exportiert. Es bekam ihnen nicht schlecht. Es gab niemanden auf der Erde, der die Anmut des Schwalbenwalzers, den breiten Gesang des Philomelenwalzers, die feurigen Tremoli des Cäcilienwalzers (die als Sensation noch auf dem Titel vermerkt wurden) nicht in sein Herz schloß. Die großen Musiker neigten sich wohlwollend gegen das Wiener Kind. Der Diamantwalzer mit seinem hübschen alten Quertitel, auf dem die vier mondänsten Bäder Europas in Lithographie prangten, wurde Berlioz gewidmet. Hundertfünfzig Walzer hat er geschrieben, die nicht mehr bloß „Wiener Gemüt", „Täuberln" und „Krapfen Wald'l" hießen, sondern auch „Brüsseler Spitzen", „Eisenbahnlust", „Pilger am Rhein", „Paris", „Londoner Saison", „Schwedische Lieder" und „Deutsche Jubellaute". In der großen Welt ward das Wiener Gemüt salonfähig. Ein Anflug von Pikanterie kam hinein, der in der Leopoldsstadt noch unbekannt



war. Aber diese bewußte Schönheit erhöhte die musikalischen Reize. Die Melodien fingen an, sich auf die kokette Seite zu legen. In der „Karnevalsspende" baut sich auf der Dominantseptime verwegen deren eigene Dominantseptime. Im „Frohsinn mein Ziel" ist jener Terzsextakkord auf der Tonika fertig, der von nun an die Farbe des Walzers werden sollte. So übermütig und faschingshaft er sich geberdet, er ist doch nicht unlogisch entstanden: die Violine streicht die Sextakkorde a c f, h d g, c e a, d f h, e g c diatonisch hinauf, sie liebt im Walzer den gefälligen Zwang der Symmetrie, sie hat aus dem bürgerlichen g ein mondänes a gemacht, das in seiner Konsequenz lustig und in seiner Pikanterie höchst musikalisch ist. Es nimmt die gleiche None der Dominantenharmonie in den Arm und tanzt mit ihr im Kreise herum. Warum können die anderen das nicht auch? Da ist das h, in der Tonika eine große Septime, in der Dominante ein Leitton. Man läßt es als Septime stehen, unaufgelöst, frech mit fliegenden Haaren und gehobenen Füßen — da nimmt es das korrespondierende Dominanten-h und tanzt mit ihm ebenso in die Weite. Das war europäisch. Nicht philiströs, hier Tonika mit dem behördlich zugehörigen e, g und c und dort Dominante mit dem standesamtlichen d, f und h — sondern freie Liebe, alles von c bis c kann Tonika, alles kann Dominante werden, je frecher, desto netter, füllt die Akkorde, setzt die Harmonietöne oben darüber, schlingt dazwischen neue Melodien — changez les notes, wenn nur die Grundfesten der C's und G's nicht erschüttert werden. Tanzen die Melodien noch auf dem Takt? Der Takt tanzt selbst auf den Bässen, die in pendelnden Akkordstellungen, in obstinaten Quinten, im wiegenden Zirkel der Harmonien ihre sicheren Linien ziehen.

Das war das Kleid, das sich die Walzermelodien in Europa schneiden ließen, ohne dabei ihren Alt-Wiener Charakter, ihre heimatlichen Rhythmen und Akzente aufzugeben. Salonschnitt, Operettenparfüm, Causeriegeist zerstörten nicht den Organismus. Lanner und Johann Strauß Vater liegen heut in Gesamtausgaben bei Breitkopf & Härtel vor. Sie sind Klassiker geworden, es war richtig mit ihnen. Johann Strauß Sohn wird sich ihnen einst anschließen, und man wird in seinem Werke studieren, wie unerhört lebenskräftig diese Wiener Konstitution war, daß sie so viel Komplimente, Ruhm und Reisen vertragen konnte, um erst ganz zuletzt in schwelgerischen Capuanächten die Erinnerungen der Jugend zu vergessen.

Strauß Sohn

Wenn man sich Zeit nimmt, eine Reihe friedlicher Winterabende, und die Walzer von Strauß ihrer Entstehung nach durchspielt, so spiegelt sich manches Bild des wandelnden Geschmacks und der Kultur natür-





TH. TH. HEINE: LOIE FULL



spazieren kann? Dann blättern wir wieder zurück, denken an all die sonnigen Lagerplätze, da der Mittag über unsere liegenden Leiber stieg und wir hinauf ins Blaue blickten, von Melodien des Glücks umflogen. Wieder und wieder spielen wir die keuschen Juristenballtänze, die heißen Vibrationen, die er den Medizinern gab, die Morgenblätter, die er uns Schriftstellern schickte — die Quinten summen in zwei Vierteln unter der ländlichen Weise, ein Strich, ein paar Dreiviertel, e, es, d und wir wiegen uns im leichten G-dur, Schmetterlinge flattern, tremolierend mehren sie sich, wir jagen ihnen nach, sehnend, streckend, sie fliegen weiter, wir aber eratmen und ruhen, der Puls geht im heitersten C-dur, und nun steigt Ländlerlust auf, wir ahnen ein unnennbares Glück in uns selbst, in verwirrenden F-dur-Spielen zittern die Gefühle — da ist es plötzlich, wir jauchzen, halten es fest, umarmen es, und alte Lieder in sinnigem B-dur klingen durch den Triumph des Tanzes, wir sind gläubig, wir sind stolz, ein sicheres Es-dur erfüllt uns, das uns weitet, mit Hoffnung sättigt, weise und mild macht. Auf ihm denken wir zurück, denn süß ist die Erinnerung und das Leben ein Fest.



Polen

Schumann unterscheidet einmal die Kopf-, Fuß- und Herzwalzer. Die ersten, sagt er, schreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen, sie gehen etwas aus C- und F-dur. Die zweiten sind die Straußschen, an denen alles wogt und springt — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß. Der Zuschauer wird unter die Tänzer hineingerissen, die Musiker sind gar nicht verdrießlich, sondern blasen lustig drein, die Tänze selbst scheinen mitzutanzen; ihre Tonarten sind D-dur, A-dur. Die letzte Klasse machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und tausend Liebes.

Das ist Chopin. Strauß befehligte ein Orchester, dessen Instrumente bis zur schlußbildenden Trommel er in den vergnügten Dienst



seiner Muse stellte. Chopin, weltfremd und menschenfern, liebt seine Erinnerungen über den Dreivierteltakt zu breiten, häuslich auf dem vertrauten Klavier, für seine zwei Hände. Seine Walzer sind die intimste Blüte dieser Kunstgattung. Wieder wächst sich ein Tanz aus, aber nicht hinaus in die großen Betriebe sinfonischer Konkurrenzen, sondern hinein in die schwache, träumende Seele. Schubert spielte für sich, aber Naturwalzer, Strauß spielte für die Welt, auch Naturwalzer, Chopin spielt die Kultur für sich. Es ist die letzte Anerkennung, die diesem unermeßlich liebenswerten Rhythmus zuteil wird, daß Chopin ihn pflegte und daß seine Lieblinge dieser Hingebung entkeimen. Frei wandeln sich die Tempi, bald versunken in Nachdenksamkeiten, bald spielend im Blumenwind, bald fortreißend in Leidenschaft und Ekstase. Die Formen ordnen sich keiner Konvention unter, nur dem Geist, der sie bald kettenartig anreiht, bald elegant fügt, bald in gewaltig steigernden Codas aufrauschen läßt. Die Melodien singen, sie wellen sich, sie hüpfen, sie verschieben sich im Takt — Phantasie, die die letzten Tänze tanzt.

Tiefste, wehmutsvolle Erinnerung aber lagert auf den Mazurken. Der Walzer betont das erste Viertel und schleift selbst im kultivierten Rhythmus die beiden anderen an, er wiegt und hebt und schwebt. Die Mazurka gibt dem zweiten und dritten Viertel nachdrückliche Nebenakzente, sie verlangsamt und punktiert sie, daß die Sporen klirren. Stolz hebt sie den Nacken, und im Auge drückt sie eine Träne. Wie trauersüß und freudenbang klingt ihr Lied durch alle polnische Musik. Was ist uns allen verwandt mit diesen tanzenden Schmerzen? Man spielt Schuberts Tanzalbum unter dem Duft der Berge, man spielt Strauß unter dem Lichterglanz des Balles, man spielt Chopins Mazurkenbuch unter abendlichen Weiden. Aber man spielt es mit derselben unermüdlichen Bewunderung des gestaltenden Genies, mit derselben Überraschung vor jedem neuen musikalischen Gedanken, der den vorangehenden übertrifft, um vom folgenden übertroffen zu werden. Hier graben wir uns in tiefes Sinnen ein, dort reißt uns der Ehrgeiz in schnellere Tempi, hier wiederholen wir mit unendlicher Geduld dieselbe russische Phrase, dort verlieren wir uns in sterbende Schlüsse, wir sehnen uns in ferne Welten mit leiterfrèmden Tönen, wir verstecken sündhafte, heimliche Gedanken in verschwiegenen Mittelsätzen. Spielt die Sehnsucht der A-moll-Melodie von op. 6, 6, die Cellobässe von 6, 7, denket nach über den unaufgelöst fragenden Schluß der 17, 4, der jenen tänzerischen überschüssigen Dreiklang in die ewige Zeit hinein offen läßt; erhebt euch in 30, 2 mit dem klingenden Aufschwung; empfindet die Sextenmelancholie der 30, 3; dreht euch im langen Kreise der Melodie von



33, 1; gleitet den diminuierenden Doppel-B-Schluß der 30, 3 hinab; seufzet einen Blick der verlorenen, ausklingenden Melodie von 24, 4 nach — ihr werdet es nie erkunden.

Patrizier lieben die ungeraden Takte, Plebejer die geraden. Der ungerade hat ein Maß von Irrationalität, das uns schöner nicht befriedigt, als uns die Rationalität des geraden befriedigt. Chopin schrieb nur drei Ecossaisen und einen Trauermarsch, aber viele Walzer, Mazurken und Polonäsen. Von allen Konzerttänzen, in denen je Walzer ihre Feuerwerke abbrannten und Galopps ihre Wettrennen liefen, sind diese Polonäsen die geistigsten geblieben: Bilder des polnischen Lebens. Eine Polka hat das nie erlebt, und auch die Polonäse wurde erst vom Genie dazu auserwählt. Es plickert und pluckert schon lange in der Musik vom polnischen Tanze. Die uralten Haußmann und Demantius in ihren Tafelmusiken rhythmisieren sie scharf, aber die Nation mußte erst wehmutsvoller versinken, ehe man ihre Farbe entdeckte. Bach in den Brandenburgischen Konzerten, in den Orchestersuiten, in den Klaviersuiten, Händel in den Konzerten, Mozart in den Sonaten, Beethoven in der Streichtrioserenade finden langsam die Polacca. Doch ist die beliebte Polonäse des 18. Jahrhunderts mehr eine galante Liebenswürdigkeit, als polnisches Temperament. Sperontes Leipziger Muse sang 1736 Polonäsen und Mazurkas, wie man sie lange nicht wieder so echt hörte. Rameau fügte zur selben Zeit so etwas in seine Indes galantes ein, da gab es Sextolen und manche Bizarrerien, aber gewiß nicht so viel Verständnis für Polen, wie es die Sachsen nach Natur und Politik besitzen mußten. Chopin holte diesen Fehler der Franzosen nach. In den Salons begann man für das verlorene Polen in romantischer Empfindsamkeit zu schwärmen, man tanzte nicht mehr bloß in Sachsen und Ostpreußen Mazurken, man sanktionierte sie in Paris zu einer Weltangelegenheit. Das polnische Intermezzo in der Tanzgeschichte ist eine faszinierende letzte Schwärmerei, und inmitten der leidenschaftlichsten Mazurkeusen sitzt Chopin und wird ein Dichter der Rhythmen, die die zierlichen Füße um ihn setzen. Cellarius und Markowski lehren die Schritte, Chopin aber malt die Musik. In wenige Jahrzehnte drängt sich die große polnische Mode, ihre Entdeckung, ihre Gesellschaftskultur, ihre letzte Lyrik zusammen. Die Polka kam im selben Zuge, obwohl sie nicht ganz hineingehörte. Polkas sangen die besten Deutschen in ältesten Jahren. Polka war rheinländisch, Polka war schottisch, Polka wurde böhmisch, slawisch, pariserisch, europäisch. Sie kehrte als Polka dahin zurück, wo sie als rheinisch und bairisch bekannt, als Hopser und Ecossaise beliebt war. Man kontrolliert das



in den Almanachen. In dem Beckerschen rangiert 1799 als Mode der Hopser, sowohl in punktiertem $^2/_4$ als in $^3/_8$. 1800 schon heißt das punktierte $^2/_4$ schottisch. 1815 heißt es „schottischer Walzer“, 1820 ist der Hopswalzer in Polkatakt fertig. 1840 wird er in Paris gestempelt. Und seitdem ist alles, was es an Zweiviertelpikanterien geben kann, diesem Rhythmus anvertraut worden. Genug, um davon zu leben; zu wenig, um davon zu sprechen. Denn bei aller Straußfamilie, es fehlte der Polka das Genie, das sich nie mit Zweivierteln einließ. Sie ist sofort erschöpft. Sind es nicht Dreiviertel, so möge es wenigstens die rhapsodische Rhythmenfreiheit der Zigeuner sein. Sie reizt nicht bloß Musiker, sondern Meister. Beim alten Jacob Paix in der Orgeltabulatur von 1583 gibt's eine Ungaresca, die auf der Quinte eine Vierviertelmelodie dudelt und ein solennes Saltarello anschließt. Bei Picchi aber 1621, in den balli d'Arpicordo, die auch in der Bibliotecà di Rarità Musicali neu gedruckt erschienen, überrascht uns neben einem Marsch-Tedesco, einer synkopischen Polacha, ein Ballo Ongaro und eine „ungarische Paduane“ mit rhapsodischem Gewimmel, mit schnellerem Gefloskel, mit allem Zigeunergeraschel, das sich da merkwürdig verwandtschaftlich mit den Resten mittelalterlicher Variationslust trifft. Die Zigeuner zogen weiter, aber die Musik tanzte man nicht in den Salons. Sie gewann sich die Sinne auch ohne diesen Weg. Die Mazurka wurde getanzt und musiziert; die Polka getanzt, aber wenig musiziert; der Czardas musiziert, aber wenig getanzt. Der Meister kam. Liszt tanzte ihn auf dem Klavier.

Und alles wurde auf die Bühne gestellt. Nicht bloß das stumme Ballett ordnete sich nach den veredelten Tanzrhythmen Glucks, den graziösen Einfällen Delibes, den walzerischen Schmeicheleien der Wiener; nicht bloß sang man mehr die Sarabanden und Menuetts, sang Ländler und Märsche und Polonäsen der äußeren Abwechselung wegen, sondern der Tanz riegelte die inneren Tore des Lebens auf, beflügelte das Tempo der Tage, modisch und historisch, national und exotisch lud er die Wirklichkeit zu einem musikalischen Maskenball ein, der freier und leichter den heimlichen Rhythmus aller Dinge herausholte, als irgend ein verabredeter Karneval.





Tanzet, Vernunft und Gerechtigkeit. Hüpfet, ihr Gefühle, die ihr vom Tritt des Lebens schwere Füße bekommen habt. Musiziert, ihr Wünsche, die ihr in uns lastet, wie ein Chaos von stimmenden und probierenden Instrumenten, die auf ihren Dirigenten warten. Das Variété des Lebens ist eröffnet. Der Karneval zündet dem dämmernden Tage die Lichter an. Ein seidener, leicht bewegter Vorhang trennt euch von den Mysterien des Zynismus. Ihr werdet die Sorge der Einsamen sehen, die sich den Domino umgeworfen hat, um für einige Stunden Inkognito spielen zu dürfen. Das Plaisier der Vielen werdet ihr erkennen, in seiner unverdorbenen Weiblichkeit, noch ehe es Tenor bei Charpentier wurde und elektrische Flammen im Mantel verbarg. Die Heiterkeit trefft ihr, die über alle Logik lächelt wie ein Gott, die den Mond zur Sonne macht wie Pierrot und das Lob der Narrheit singt wie Hafis. Ihr werdet den Philosophen des Walzers hören, der euch ohne jede Hypothese und Beweise überzeugt, daß der Ernst tragischer Rhythmen eine Parodie des Glücks ist und alle Weisheit im wohl regulierten Tempo eines Dreiviertel-Temperaments geborgen liegt.

So steht und wartet die Fledermaus am Ende meiner kleinen musikalischen Tanzkonversation. Audrans Grotesken in Bangscher Manier, Suppés opernwürdige Haltung, Offenbachs parodistischer Esprit, alles in allen Ehren, die Fledermaus allein löste das Problem der Operette, kein Problem zu sein. Inhalt? Drama? Wahrscheinlichkeit? Ihre Rhythmen fegten die Ereignisse in alle Winde, daß sie in der Luft herumtanzten. Sie bildeten den Stil des Lebens, das sich von aller Schwerkraft lossagte, die Arme pendelte, die Füße schwenkte und alle fürwitzigen Begriffe und Worte und Deutlichkeiten, die sich auf seiner Nase niederlassen wollten, mit einer graziösen Wendung der Unterlippe fortblies. „Wenn der Mut in der Brust die Spannkraft übt . . ."

Prochazka in seiner Straußbiographie (auf die ich wegen der ganzen Literatur verweise) erzählt, daß der Meister die Operette in vierzig Nächten komponierte. Was diese vierzig Märchennächte träumten, mißfiel zunächst den Wienern, wie ihnen der Donauwalzer, die Morgenblätter, Wiener Blut a tempo mißfallen hatten. So genial war das. Die Berliner, die auch Carmen erkannt hatten, erkannten die Fledermaus. So ironisch war das. Die nüchternen Hamburger erhoben zuerst diese Operette zur hochwohlgeborenen Oper. Das war der Gipfel. Sie zog noch Bombay, Melbourne, Viktoria, S. Francisco. Sie wurde hoffähig. Und doch hat ihr das alles nichts geschadet.

Ich habe nun jahrelang über den Tänzen der alten Völker und ver-



flossenen Jahrhunderte gesessen, habe Pavanen studiert mit heißem Bemühen und Galliarden, Allemanden und Couranten, Menuetts und Sarabanden, und da ich den Schluß davon schreiben will, kann ich nicht am Schreibtisch sitzen, ich schreibe ihn am Klavier, ich erröte nicht, und hole diesen kleinen süßen Klavierauszug und spiele meinen Essai auf den Tasten. Über Blumen, über Hunde, über Radium kann man schreiben, man kann Feuerwerke analysieren und über den Rhythmus ästhetisieren, kann die Schritte der alten Gesellschaftstänze und die Maskeraden der alten Ballette verzeichnen, aber die Fledermaus kann man nur spielen. Was interessiert mich das Schicksal des Herrn Eisenstein und die alkoholische Philosophie Froschens? Ich spiele Tänze, ich habe Zeit zu allen drei Akten, ich spiele und verbinde die Nummern, indem ich sie ausklingen lasse, indem ich sie vorbereite, ich schaffe das musikalische Bild dieser Tanzsinfonie nach, und es ist ein ruhiger, dankbarer Abend um mich, Leichtigkeit des Sinnes, Fröhlichkeit des Herzens, das Klavier antwortet mir feiner und wohllautender als je — und so spiele ich in trunkener Wortlosigkeit diesen musikalischen Essai, dieses Buch der Lieder und Tänze.

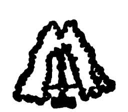
Alle alten Spielopern stehen um mich herum und lauschen diesen Advokatenmärschen mit ihren Vivaceschlüssen. Alle Rheinländer beneiden diese Soupereinladung. Alle Sarabanden wiegen sich mit dieser trostreichen Gattin, um sich dann die Hände zu reichen und zu polken o je, o je, wie rührt mich das! Die Menuette kleiden sich in modische Mazurken, erheben ihre Stimme und singen im Chorus von dem Glücklichen, der vergißt, was doch nicht zu ändern ist. Die Walzer spitzen den Mund und flüstern in anmutigen Schnellern von den späten Tête-à-Têtes, bis wir mit dem großen Galopp in das allgemeine Vogelhaus abfahren. Mit komischer Feierlichkeit steht da an der Schwelle eine Allemande, die in höchst unmoralischer Weise bei Strafe der Ausschließung die Langeweile verbietet, worauf ein unhöflicher Marquis durch einen Walzer ausgelacht wird, und ein verlaufenes Ehepaar eine kanonische Polka singt. Es ist Zeit, die Uhr galoppiert. Die Ungarin wirft das Feuer in die Gesellschaft, Czardas, Friska bis zum Wahnsinn. Auf der Höhe des Taumels tanzt der Champagner seinen Galopp. Die Sinne schwimmen, die Augen glänzen, die Hände streichen und alle Lust versinkt in tiefer Erregung in den langsamen Kuß-Walzer. Da steigt die Vision der Nationalitäten auf. Die Spanier mit ihrem feurigen Dreiviertel, die Schotten mit ihrem punktierten Vierviertel, die Russen mit ihrem klirrenden Mazurkatakt, die Böhmen mit ihrer hopserigen Polka, die Ungarn mit ihrem più und più allegro — aber ich sah sie alle zum



letztenmal, der Wiener Walzer überholt, übertanzt sie, auf der tiefen G-Saite wirbelt er los, wirbelt höher und höher und bricht mit weitgespannten Armen in den Jubel aus — ha, welch ein Fest!

Ha, welch ein Fest! Noch klingt es und summt es in den Ohren. D C H, Gis A C, G — G, G. Es geht nicht fort, es tanzt da innen etwas und will nicht zur Ruhe kommen. Jawohl, nun sitzen wir im Gefängnis, aber es will in uns weiter tanzen. Verschleiert vernehmen wir ein altes Rondo mit Couplets von Schäferlichkeit, Marschtempo und der Lieblichkeit der Gavotte, ein lächelndes Auge von Mozart, wieder Gericht und Gericht, hundert Rhythmen, die sich in einen Rachemarsch, eine Polkaversöhnung, einen Sektgalopp aufzulösen scheinen. Es rauscht und flattert davon. Wir sitzen im Gefängnis und es tanzt in uns. War das der erste Ball, den wir mitmachten und der Stimmung hatte, gegen seinen Inhalt, gegen seine Verabredungen, gegen alle Arrangements? Stimmung nur durch die Zauber der Musik? Hob sich das Leben in elyseische Gefilde, ging Orpheus durch unsere Reihen?

D C H Gis — ich habe das Klavier zugeklappt und mich zur Ruh gelegt. Es singt und surrt weiter im Kopfe. Ich liege still und denke an nichts und alles. Es ist eine Minute vor dem Einschlafen, da wir uns auf eine kurze helle Strecke mit der Ewigkeit zu berühren meinen. Wie das süß im Kopfe wogt und das Blut leicht und selig macht! Nun liege ich da und bin fertig und vergesse alle die rauschenden Feste, zu denen einst Fürsten die Elemente und die Menschen befahlen, alle Tänzer, alle Völker, die durch Jahrtausende ihre Freude den beweglichen Füßen anvertrauten, alle vergötterten Ballette, die die gelangweiltesten Maitressen und die zartesten Dichterseelen anzogen — und habe das Gefühl, mit keinem Renaissancefürsten tauschen zu mögen um die kleine Melodie, die mir da im Kopfe singt. Ich sehe nichts, ich wippe nicht, ich nicke nicht, ich rühre mich nicht — und es tanzt da wunderbar hinter dem Schädel, nur so im Geist, in der Phantasie, ohne Dekoration und Kostüm, ohne Tanzmeister und Lichterglanz. Die reine Musik flog von den Festen auf und genas der irdischen Feierlichkeit und lebte als edle und zeitlose Seele.







PLAKAT VON MAURICE BIAIS



DEGAS: DANSEUSES
PASTELL



DER NACHTRAG



Was heute ist

ALS DIES BUCH GESCHRIEBEN WURDE, war der Tanz beinahe eine historische Kunst, heute ist das Buch historisch geworden und der Tanz erlebt eine ungeahnte Blüte. Das Buch reichte zeitlich gerade bis zur Duncan. Mit ihrem Auftreten beginnt die neue Epoche. Sie selbst leistete nicht, was sie wollte; aber sie leitete ein Zeitalter des Schautanzes auf einer neuen Grundlage ein, das reformatorisch war. Auf einmal erhob sich der Tanz neu in der Gesellschaft, in der Erziehung, auf der Bühne. Der Bühnentanz wurde maßgebend, stilbildend. Ich erlebte dies alles voller Freude angesichts meines abgeschlossenen Buches, das literarisch dieselbe Sehnsucht gezeigt hatte, der die neue Praxis entsprang. Ich hatte nur gewünscht und geahnt, diese neuen Tänzer aber arbeiteten und schufen. Sie machten gottlob mein Buch veralten. Es lag da und schämte sich, wenn es auch ein wenig stolz darauf war, selbst zu der neuen Schwärmerei beigetragen zu haben. Was soll es tun, wenn es wie hier eben neu erstehen muß? Alles beim alten lassen, nur den Schlüssel ändern. Was damals Bekenntnis war, wird nun als Geschichte umgeschaltet. So soll es unverändert stehenbleiben. Man bittet nur es weit zurückzuverlegen in eine Zeit, da man sich aus Verlegenheit am Leben wissenschaftlich mit dieser schönen Kunst beschäftigte. Heut schwingen die Beine, und die Röckchen fliegen. Es ist eitel Lust zu tanzen in dieser Welt. Nicht wahr? Und so bleibt nur übrig, zu erzählen, wie sich der Wunsch dieses Buches erfüllte, wodurch es sich ebenso in sich selbst aufhebt, indem es Geschichte durch Leben ersetzt, als auch vollständig bis zur Gegenwart fortgeführt wird.

Die peripherischen Bezirke, Gesellschaftstanz, der durch unsere schlechten Zeitläufte sich bald verkümmerte, und Erziehungstanz, der die moderne Form des Tanzes im Dienst darstellt, sollen zuerst durchgegangen oder vielmehr aus der Erinnerung heraufbeschworen werden. Dann öffnet sich das Reich des Bühnentanzes.





Neue Gesellschaftstänze

Wissen wir noch, wie es damals war? Poiretmode, schwüler Tango, Entzücken aller jungen Maler — wie war es doch?

Ein Verurteilter wird in Paris, so erzählt man sich, nach zehnjähriger Haft aus dem Gefängnis entlassen, und man fragt ihn: „Was überrascht dich am meisten von allen Dingen, die du wieder neu siehst? Was ist deine größte Sensation?“ Er antwortet: „Die Silhouette der Frau.“

Sie ist aus einer malerischen Erscheinung, die das Froufrou faltiger Röcke, verwirrende Spitzenfülle um den Hals und der Rahmen des großen Huts formen, eine dekorative Erscheinung geworden, bis zur äußersten Konsequenz auf Linie durchgeführt. Das Lange und Schlanke wird betont, die Plastik der Beine und Arme, Strümpfe sind das Dessous, der kleine Hut führt die Linie in eine starre spitze Feder hoch. Die Bewegung wird nicht verhüllt, sondern gefordert. Diese Mode ist ein Kunstwerk.

Sie verlangt im Tanze eine neue Epoche, die wiederum in Paris eingeleitet wird. Paris nahm der Reihe nach den altitalienischen Adelstanz, den englischen Reihentanz, den deutschen Walzer, die slawische Polka und Mazurka auf und modelte aus ihnen die Welttänze. Keine Stadt hat solche Fähigkeit zur Plastik der Tanzform: es ist etwas Bildhauerisches in der Erfassung des Wesentlichen und seiner Stilisierung innerhalb der Kulturstimmung. Diese unsere letzte Tanzepoche steht unter amerikanischem Einfluß, ein Spiegel nicht des gewöhnlichen Amerikanismus, der untänzerisch wäre, sondern amerikanischer Bewegungs- und Kultursitten, die Paris und Europa stark durchsetzen.

Die Grotesken des Cake Walk waren der Anfang. Dann kamen die Steptänze, von denen die Mischgattung des Twostep bereits verstorben zu sein scheint, während der Onestep das Feld beherrscht, eine stilisierte Niggerei, die auf einem Marschrhythmus eine Fülle von Phantasieschritten gestattet, vom einfachsten Gehen bis zu Komplikationen gelehrter Tanzstunden. Die zügellose Phantasie dieser Schrittänze wirkte rückwirkend. Sie zersetzte Walzer und die Reste von Polka in ein Bostonieren, das schon vor drei Generationen Paris beschämt hatte, bis auch die letzte Spur des Walzers getilgt war, den man jetzt als „Boston“ tanzt, für die meisten Tänzer ein Grund, ihn ganz zu vergessen oder mit irgendwelchen faulen Bewegungen der Füße, Arme, Köpfe zu betrügen. Der Optimist konnte in diesen Phantasieschiebern und -wackeleien nur Möglichkeiten persönlicher Rhythmik sehen. Der Polizist verbot sie, weil sie zu deutlich das erotische Grundgesetz des Tanzes aufdeckten. Der Künstler beobachtete mit Staunen, wie in diesen freien Bewegungen eine



dekorative Sprache des Körpers, eine Linienfreude sichtbar wurde, die die alten uniformen Tänze, zumal in ihrer pseudoklassischen Erstarrung von 1850 bis 1900, niemals erlaubt hatten. Hier war endlich der Zusammenhang mit dem neuen Bühnentanz, der uns den Genuß an persönlicher Rhythmik gebracht, ja erst gelehrt hat.

So floß Historisches, Modisches, Kulturelles, Ästhetisches zusammen. Ein gewisser Höhepunkt dieser Entwicklung ist jetzt im Tango erreicht. Nachdem schon der Onestep sich in letzter Zeit musikalisch interessanter gestaltet hatte, exotisch aufgefärbt wie im Rag-time, oder der Rhythmus mit Varietébewegungen sich ausgestattet hatte, wie in der sehr vorübergehenden Brésilienne, hat der Takt des Tango eine süße Schwere gefunden, die suggestiv ist. Der Tangotakt ist vier Viertel, von denen das erste Viertel punktiert ist, mit Auftakt, also der Rhythmus der bekannten Habanera aus „Carmen", nur viel langsamer, in eigentümlich melancholischer Sinnlichkeit hängend. Seine Melodien, am schönsten der Amorcito, sind gern in Moll, in das sie nach spanischer Art einen verführerisch hellen Dursatz einschieben. Dem Musiker ist es von großem Reiz, was er seit den Mazurkas kaum erlebte, Molltänze in Menschen sich umsetzen zu sehen. Das spanische Kolorit im Tanzsaal ist neu.

Die Schritte aber des Tango sind künstlicher und entwöhnter als die Musik. Sie sind in Paris auf Mode gezogen. Es gibt einen vielgereisten Pianisten, Albert Friedenthal, der über die Musik und den Tanz der Kreolen ein Buch veröffentlichte und das Recht für sich in Anspruch nehmen darf, der Historiker des Tango zu sein. Die Geschichte ist konfuse, wie alle Tanzformgeschichten. Ein stark erotischer Tanz der Neger von Westindien, wird er zuerst von Spaniern mißverstanden, dann in den Kneipen von Buenos Aires begafft, dann nach Paris importiert und dort auf Zucht und Sitte frisiert. Dabei gibt es wieder Verwechslungen mit einem alten spanischen Tangotanz, mit der sehr verbreiteten Habanera — doch wie es auch sei, wenn es gelang, hatte es seine Gründe. Es traf Instinkte und wurde von der Kunst propagiert. Aus den zahllosen Schritten, in denen die Erotik stilisiert war, reduzierte sich bald eine kleine Anzahl, die sich wiederholte. Charakteristisch ist der seitliche Hüftenschritt, der die Silhouette en face entwickelt, und das Heranziehen der Dame, das die Silhouette im Profil bildet. Der gute Tänzer richtet diese Schritte nach seinem Gefühl ein, im Kontakt mit der Musik, die er pantomimisch übersetzt. Die Übertragung des Balletts in den Gesellschaftstanz ist fertig. Professionelle tanzen das Ballett, Halenseerinnen biegen, schieben und wackeln es, die Dame der Gesellschaft gibt sich Mühe, die Mitte zu halten. Gut getanzt, gemessen und doch



voll Gefühl, hat dieser Tango nicht nur den Linienreiz, der die Silhouette der modernen Frau bis zu ihren letzten Möglichkeiten enthüllt, sondern er leugnet auch nicht seine sinnliche Bedeutung, die Hüfte und Bein im Spiel persönlicher Rhythmik gegenwärtig machen, während das ruhige Gesicht darüber nichts von diesen Zeichen zu wissen scheint.

So weit man sehen kann, wird der Tango an seinem bewußten Artistentum leiden, vielleicht untergehen. Man ist sich darüber klar, daß er nicht ein Liebesspiel darstellt, wie Menuett oder Walzer, sondern einen verschämten Liebesakt. Zum erstenmal in der offizellen Tanzgeschichte. Dieser Demivierge-Charakter gibt ihm große Chancen in der heutigen Mondänität, wie er ihm andererseits den Ausschluß aus der Hofgesellschaft brachte. Um so schwankender seine moralische Basis erscheint, desto eifriger wird er ins Künstlerische, Dekorative entwickelt, verfeinert, sublimiert. Die Tanzleidenschaft, die alle Dancing-Club-Tees berauscht, hat unheimliche Maße angenommen. Sie hat Karrieren umgedreht. Sie ist das Fieber dekorativer Künstler. Eine ganze Gruppe um Bruno Paul weiht sich ihm. Hodler hat ihn gelernt und gezeichnet. Wiederum das erstemal, seit Gavarnis Zeiten, daß der bildende Künstler sich um den Gesellschaftstanz müht. In solchen Kreisen führt er die Sinnlichkeit seiner Vergangenheit zu zärtlichster Lyrik. Aber gleichzeitig entfremdet er sich dem Bürger, der ihn zu sehen kommt, doch nicht zu tanzen. Das ist viel zu schwer für ihn. Es bleibt l'art pour l'art.

So haben wir den Fall, daß ein Tanz, der aus der Hefe stammt, in die Höhe der Kunst hinaufgezogen wird und dadurch beim Volke vorbeigeht; daß er trotzdem Zeiterscheinung ist, gibt sozial zu denken.

Eine rhythmische Erfahrung bildet den Schluß. Er gehört zu den Zweiertakten, die vom Marsch bis zur Polka und Onestep immer etwas Plebejisches hatten und vorübergingen. Die großen Stilformen der Tänze waren stets Dreiertakte: Galliarde, Menuett, Walzer, diese mit der höchsten rhythmischen Spannung, deren wir fähig sind. Die Zweier haben im Augenblick viel Impuls, doch wird später die Ermüdung unvermeidlich.

So fühlten, dachten, schrieben wir damals. Vorbei? Unter der schwarzen Decke kocht unheimlich weiter das Tanzfieber, Foxtrott ist ein Name für viele, kaum kontrollierbar, wachsen sich ähnliche Formen und Variationen aus. Ihr Witz ist, gegen den Takt zu arbeiten. Eine apachische Revolution funkt in ihnen. Sind sie der Rhythmus des neuen Weltmenschen? Bisweilen ist der heutige versteckte Gesellschaftstanz solche Vision. Man soll nichts absprechen. Wir sind in furchtbaren Übergängen.



Hellerau

Hinüber ins Sittliche, zum direkten Ausdruck modernen Willens im Körperrhythmus. Auch hier kam eine amerikanische Welle. Die Sportinstitute zur Erziehung des rhythmischen Körpers haben dort ihre Schulen, Theorien und weitverbreitete Praktiken hervorgebracht. Die Tanzstunde des 18. Jahrhunderts ist überwunden. Das Ziel ist nicht mehr der absolute Tanz, sondern die Umsetzung der Körperherrschaft in Schönheit, Zweckmäßigkeit des Rhythmus, Sport des Willens. Mit der Richtung einer Wirkung durch den Körper auf den Geist und die Phantasie. Der Begriff der rhythmischen Gymnastik ist populär geworden. Die Gefahr der Überschätzung liegt nahe.

Dalcroze (mit vielen Schriften) war es, der diese Bewegung scharf und streng zu uns brachte und ihr in Hellerau bei Dresden eine merkwürdige Wohnung schuf, die nun auch ohne ihn weiterarbeitet. Zahlreiche unmittelbare und mittelbare Zweiganstalten sind über das Land verbreitet. Ideale Tanzreigen sind Feste der Landerziehungsanstalten. Am Strande des Meeres laufen drei Mädchen im Badeanzug in himmlischer Einheitsbewegung Hellerauschen Stils.

Der sittliche Inhalt des Tanzes, auch die Sittlichkeit des Nackten wird hier empfunden und im großen Zusammenhange mit der neuen Sittlichkeit unserer Fest- und Bauformen, unserer ehrlich gewordenen Wohnungskunst ausgebildet. Es ist das erstemal, daß Musik oder Rhythmus zum Erzieher der Menschen berufen wird, das erstemal seit Plato. Diente Musik als stärkster Diener der Religion und der Sinnlichkeit, der Eitelkeit und der Einsamkeit, so soll sie auch der neuen Ethik dienen durch den Tanz, der sie in allen sozialen Formen dem Menschen verband. Seit kurzer Zeit erst begreifen wir diese neue Bedeutung des Tanzes, der die Halle von Hellerau zum Tempel wird. Wer den Tanz so sozial empfindet, wird aber vor der Kunst selbst verlegen werden. Das Moralisierende ist beschränkt. Es hat Intellekt, aber



keine Sinne. Und es ahnt nicht, daß für die entgegengesetzten Temperamente in der reinen schöpferischen Form jene größere moralische Kraft der Kunst enthalten ist, die durch die Freude ein Leben stärkt, das sie erst nicht zu erziehen braucht.

Ich schrieb damals diese Studie „Die Dalcrozienne" nieder, und in ihr ist alles gesagt.

Die Dalcrozienne hat sich aus den „Neuen Gemeinschaften" entwickelt. Sie hat nicht mehr die unbestimmte Sehnsucht nach „irgendeinem" Glück, das irgendwo auf sie wartet, aus irgendeinem Garten der Vorstadt sie anblickt und in irgendeinem Vers irgendeines armen Lyrikers eingeschlossen ist, sondern sie hat eine ganz bestimmte Richtung ihrer Wünsche: die rhythmische Erziehung. Sie hat Zeit und weiß mit dieser nichts Besseres anzufangen, als sie rhythmisch einzuteilen, den Rhythmus ihrem Körper zu geben, den sie liebt, und ihn mit der Musik zu verbinden, der sie sich schwärmerisch hingibt. O Wonne des Rhythmus, der uns lehrt das Individuum zu ordnen, das Soziale zu organisieren, die wahre Kunst des Lebens zu finden und die sonnige Heiterkeit wieder zu genießen, die dem materialistischen Zeitalter verloren ging. Die Weltanschauung des Rhythmus ist die stärkste Reaktion gegen den Naturalismus, die wir erlebten. Fort, grausame Wirklichkeit und tempoloses Jagen — die Welten, Körper, Seelen werden in Takte geteilt, wir baden im Licht, wir hassen die Bühne, wir hassen Ehe, Zwang, Geschlecht, hassen alles Dargestellte, Gebundene, Beleuchtete und Scheinvolle, nackt ist unser Sinn und olympisch unsere Bewegung, Griechen sind wir der kommenden Welt. Hellerau ist unser Wallfahrtsort. Helle Au, wonnige Wiese und Leben in Licht und Maß.

Schwächlich ist die Dalcrozienne von Natur und schmiegsam von Geist. Aber sie will es nicht wahr haben, und gibt alle Schmiegsamkeit ihrem Körper, der schlank und federnd unter transparenten Sezessionskleidchen seine tänzerischen Qualitäten verrät, und setzt eine gute Portion Eigensinn in ihren Kopf, der sie selbständig, gerade gewachsen, fest determiniert erscheinen läßt, mit schrecklich bestimmten Ansichten und furchtbar unbeugsamem Willen. Sie leuchtet mit den Augen in der frischen Luft, wie im Bade; wie im Bade läßt sie ihre Haut bräunen und markiert die Gesundheit. Stundenlang übt sie im schwarzen Trikot, begeisterter als die Berlinerinnen vom Tennis, sie übt und badet Luft und übt und solfeggiert und lernt Harmonie und hat so arg viel zu tun. Die Sprachen aber sind ihr angewachsen. Denn sie stammt gleichzeitig aus Frankreich, England und Deutschland, die sich in Dresden treffen. Sie sagt: in den Dalcrozeübungen ist der dumme deutsche Turnunter-



richt durch englischen Sport und französische Grazie veredelt. Wißt ihr noch, wie man früher in die Tanzstunde ging? Gymnastik nebenbei lernte? Diese Tanzstunde war ein Kind des Rokoko, ein fossiles Überbleibsel galanter Zeiten, die dem Menschen das Tanzen beibrachten. Wir schenken es den Menschen. Wir sind eine soziale Institution. Wir gleichen die inneren Tempoverschiedenheiten der Menschen aneinander aus. Wir üben mit uns, für uns, für alle. Große Essayisten sagen, daß von uns ein neues Licht ausgehe.

Und sie übt, in dünnem farbigen Kleidchen, oder im schwarzen Trikot mit den Männern im schwarzen Trikot, den Männern, die alle wie Moissi aussehen. Sie stellen und laufen vier Viertel und alle Halben und alle Sechszehntel, langsamer und schneller, nach der Klaviermusik, mit den Beinen und mit den Armen, und sie gehen zu Synkopen über und gemischten Takten und konträren Takten, rechts vier, links drei, sogar Siebenertakte wie in der russischen Musik, und dann übersetzen sie eine Melodie in Schritte und Bewegungen oder erfinden eine Schrittgruppe, die der Lehrer in Musik übersetzt, oder singen gleichzeitig seine Melodie in Solfeggien mit, was den musikalischen Treffsinn übt, oder bewegen sich zeitweise nur in Gedanken oder kontrapunktieren die Rhythmik aufeinanderfolgender Takte, was das rhythmische Gedächtnis übt, und dann arbeiten sie gruppenweise in verschiedener Agogik, aber gleicher Dynamik, oder umgekehrt — sie fühlen sich wie neue Menschen, es erfrischt und belebt sie, und schon merken sie, wie diese Sicherheit der Bewegung in ihrer Seele einzieht. Schönheit? Sie ist ein Zufall der Natur, aber was wir hier arbeiten, ist Werk des Menschen. Religion? Sie ist befleckt, doch unser ist der neue Glaube, der Glaube an die ordnende Form. Seht durch unsere Malerei, wie sie wieder den neuen Stil suchen, den neuen Akt, das Menschenkörpergesetz, den Organismus des Werdens, das große Dekorative, was das große Monumentale ist, die Erscheinung in Kraft und Ewigkeit. So sind wir. Wir sind der lebendig gewordene Stil, der bewegte Hodler. Sind nicht Hodlers Kostüme die unseren, seine Feierlichkeit unser Glaube, sein Tanz unsere Körper, seine Berge unsere innere Landschaft? Seine Schönheit diese unsere neue Seelenkörperschönheit? Macht mehr Musik!

Du arme kleine Dalcrozienne, was muß dir am Leben fehlen, daß du solche schwärmerische Ergüsse in den Pausen der ermüdenden Übungen — ja, nun bist du müde, nun wirst du in ein Bad müssen, in ein Sanatorium, dich zu erholen, damit dein Leben nicht anakoluth bleibe. Wenn Hellerau vorbei ist, natürlich. Denn alle Sinne richten sich nun nach Hellerau, das die Erfüllung ist, wie Mekka für die Moslim, und



LUDWIG KAINER: KARNEVAL
VON SCHUMANN (RUSSISCHES BALLETT



NIJINSKY IN „DIEU BLEU"
ZEICHNUNG VON BAKST



Jerusalem für die Kreuzzügler, und Berlin für die Wiener Dichter, und Bayreuth für die Theater, und hohe Alpenwege für mich. Zitternden Herzens kommt man nach Hellerau. Auf diesem weiten Platze stehen! Da die Sonne ihre Körper ruft! Rings die Hallen mit den Häuschen der Pensionäre, und die Anstaltsgebäude, und der Saal in der Mitte, Tessenows Meisterbau, schlanke Pfeilerfront und das Dalcrozeauge darüber (eine S-Linie im Kreis), welcher weite Komplex ist das, eines Klosters des Körpers, einer hohen Schule des Tanzes! Stil, Form, Symmetrie, Gleichmaß, die Frömmigkeit des Nüchternen und die Religion der Hygiene: es fehlen die Mittel, wie sie bei jeder guten Sache zuerst fehlten. Dann kommt die Mode, bringt die Mittel und zerstört die Sache. Gute Sachen müssen arm sein. Skrupellos schweift das Auge über diese schöne Anlage, hell und hoch, ein neuer Tempel über der neuen Gartenstadt und den neuen Menschen. Dann tritt man in den Saal und ist überrascht. Man sitzt im Licht, das von Tausenden elektrischer Flammen hinter weißen Leinwanden unsichtbar besorgt wird und sichtbar nur im Reflex um uns schwebt, wie diffuse Sonne. Es kann wie das Material einer Kunst variiert werden, als Morgen, Mittag, Abend, Nacht, als Sonnenaufgang, Himmel, Schattenwerfer, Erdöffner, als Frühling, Tanz, Rache, Liebe, Sehnsucht, Erfüllung und als Causerie. Es begleitet wie Musik und mit der Musik die Körper und Massen. Keine Bühne ist da, nur Treppenaufbauten, keine Rampe, keine Scheidung, und das Orchester sieht man nicht. Darstellende und Publikum sind endlich eine Einheit geworden. Ein Stück Reinhardt ist zu Ende gedacht. Und die Dalcrozienne strahlt von sozialer Modernität.

Jetzt beginnen die Übungen, in Hunderten von Trikotexemplaren. Das wirkt mit einem schlagenden Parallelismus. Der einzelne ist ein Schüler, die Masse ein Element. Alle scheinen sie klein gegen den befrackten Dalcroze, der sie vom Klavier aus an seinen Fäden zieht. Man fühlt, wie sie ihm gern gehorchen. Der Regattastolz wird zu einem Sonntagsvergnügen, wenn es in die Kinderspiele geht. Die Kinder als Pferd laufen zwei Sechzehntel, wenn der Erwachsene als Kutscher ein Achtel macht, Pausen füllen sie mit Scharren im Takt und Bäumen des Körpers, dann geht es in der Multiplikation des Rhythmus so weiter. Das ist so reizend und lehrreich, daß man die ganze Welt in solche Kindertaktspiele auflösen möchte, Militärs, Schriftsteller, Gelehrte, Beamte und Abgeordnete, und ich ertappe mich auf einer eigenen Weltanschauung, die ich der Dalcrozienne nicht verrate. Doch nun wächst es ins Große. Menschen irren auf einer Fläche, sehen vor und zurück, drängen, weichen, strecken die Arme, knäueln sich, zerstreuen sich,

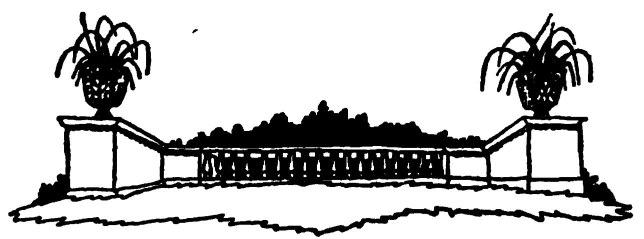


zum Teil die Musik solfeggierend, also textlos ihre Intervalle singend, Beziehungen von Körpern und Tönen nach Takten: bald ist es ein Suchen (nach Glück, sagt das Programm), bald ein Streben (nach Licht, sagt der Elektrizitätsspieler), ein Sursum, eine Rache, ein Krieg, ein Mädchenreigen, — was es auch sei, es sind Bewegungen von Takten, Körpern, Tönen, Lichtern, die zusammen eine seltsame Vision idealer Formen darstellen, etwas technisch Erhöhtes, was Poesie in sich hat, etwas Unwirkliches, was die Dynamik aller Dinge auf plastische Musik bringt: eine eigensinnige Monumentalität und entschlossene Abstraktion, die mir gefällt. Man überträgt es auf gegebene Kompositionen: auf Glucks Furienszene im Orpheus, auf Mendelssohns E-Mollfuge, auch auf Bach. Bei Gluck ist es als stilbildend annehmbar, und man vermißt unter dieser absoluten Linie die Realität am wenigsten. Bei Mendelssohn war es in Einleitung, Stimmführung, Steigerung, Choralsammlung, Abgang so stark und reich durchgeführt, daß es das geschriebene Bild der Musik vor dem leibhaftigen vergessen ließ. Bei Bach war es eine Geschmacklosigkeit, Unbildung und Blamage. Bach ist so geistig, daß er jede Versinnlichung unmöglich macht. Die Übersetzung seines Wesens in Körpermelodie ist Sünde. In diesem Augenblick machte er die ganze Dalcrozerie lächerlich.

Die Dalcrozienne, gläubig in Absurdum, schlendert mit entzückenden schwebenden Schritten in den Pausen durch die Hallen, Arm in Arm mit den Freundinnen. Rote japanische Lampions geben ein leichtes schöngeistiges Licht in die blaue Nacht. Man kauft sich für einen rhythmischen Einheitspreis ein allerliebstes Abendbrotkästchen, in dem, durch eine Dalcrozeserviette getrennt, auf der einen Seite diverse belegte Brötchen, auf der anderen Konfekt und bastgebundenes Obst liegen — Limonade ad libitum. Mit den Körbchen gehen sie und disputieren. Der Outsider, der den gemimten Bach ablehnt, wird von oben nach unten angeblickt. Er blickt die Mädchen von unten nach oben an, die er heut früh in den Trikotübungen sah und nun gesellschaftlich wiederentdeckt. Sie reizen ihn. Sie finden gewisse Pantomimen von unendlicher Dauer mit Dalcrozescher Musik himmlisch. Er lächelt. Er nennt dieses Ausdrucksgetue blaustrümpfig, die Musik weichlich, schlecht, sogar unrhythmisch und die Darstellung dilettantisch, den Inhalt kitschig und beginnt zu dozieren, wie auf dem Grunde dieses Formalismus — da starrt ihn die Dalcrozienne an. „Ich will Ihnen", fährt er fort, „etwas erzählen. Ich hatte eine Klavierschülerin, die durchaus unrhythmisch spielte. Müde der ewigen Mißerfolge, riet ich ihr einen Kursus bei Dalcroze zu nehmen. Sie antwortete mir, daß sie jahrelange Schülerin von ihm sei." Blitzenden Auges ging die Dalcrozienne von dannen und murmelte: „Prolet!"



Sie hatte später eine sehr unrhythmische Leidenschaft und heiratete. Sie abonnierte sich auf den „Rhythmus“ und gedachte noch manchmal der alten Zeiten, da sie geglaubt hatte, in der Dalcrozeschule Haltung der Seele zu lernen. Technik, ja das war es wohl. Kunst — nein. Leben — kaum. Und doch, es war etwas, irgend etwas Unerfülltes, irgendwo in einem Garten da draußen. Eine feine Ironie umspielte ihre Augen bei der Lektüre. Da trat ihr Mann ein, sie flog auf ihn zu und küßte ihn besinnungslos.



Moderne Ballette

Das russische Ballett brachte den Umschwung im Bühnentanz. Dort drüben hatte sich durch eine wunderbare Berührung alter Technik und modernster Malerei ein Feuer entzündet. Die ererbte Ballettkultur, getragen vom Glanze des zaristischen Reichs, wurde befruchtet von einigen kühnen und außerordentlich künstlerischen Menschen, die ihr eine Revolution schufen, ohne sie zu zerstören. Was sonst nie in der Welt sich traf, Tradition und letzter künstlerischer Mut, wurde hier Ereignis.

Fokin, der Balletterfinder und Ballettmeister, wurde die Seele einer Kunst, die so solide und so neu, so reich und so zukünftig war, daß sie die Welt erobern mußte. Es traten Spaltungen ein. Die Djagilewsche Truppe mit der Karsavina, die Pawlowatruppe zogen getrennt. Aber das erhöhte nur den Wetteifer und die Liebe. Es wurde ein Triumph des Balletts, wie er kaum noch zu erwarten war, eine Erneuerung dieser an den meisten Bühnen verknöcherten oder verarmten Kunst, und ein Maßstab für alle pantomimischen Vorstellungen, die in den Köpfen der Dichter ruhten. Hier war Phantasie und Routine meisterlich verbunden. Eine Gemeinde der ganzen Welt entzückte sich immer wieder an den Stücken, die das Repertoire dieser Künstler bildeten.

Welche Abwechslung. Schumanns Karneval war mit glücklichen Einfällen zu einem Drama seiner Figuren umgedichtet, das im Biedermeierrahmen die reizendsten Gruppen eines koketten Liebesspiels zeigte. Kleopatra und die Scheherazade boten fabelhaft großartige Szenerien,



in denen farbige Massenwirkungen wildester Rhythmik sich stilisierten. Zu Chopin und Tschaikowski wurden archaisch feine Rokokotänze der weißen Gazeröckchen arrangiert. Die Polowetzertänze brachten nationales Ungestüm. Der Geist der Rose oder der sterbende Schwan waren Solo- und Duettszenen von unvergeßlicher Poesie. Aber das schönste blieb das Petruschkastück nach der Strawinskischen Musik, eine Puppenkomödie von so metaphysischem Akrobatismus, so knapp und präzise stilisiert zu dieser ungemein geistreichen, neuen und rhythmisch revolutionären Musik, daß man es leicht als das gelungenste und einheitlichste moderne Kunstwerk der expressionistischen Art empfand. Denn die Russen trennen nicht die Künste in ihrem Spiel. Zwischen den Dekorationen, Kostümen, Bewegungen, den Rhythmen und der Musik besteht eine konsequente Einheit des Stils, und ein vorbildliches Gewissen der künstlerischen Bindung beherrscht jede Darbietung. Künstler, wie Bakst und Benoit, haben eine ganze Kultur der Ballettfigurinen und -szenen geschaffen. Bisweilen gingen junge Künstler so weit, die letzten Möglichkeiten phantastischer, unwirklicher Dekorationen und Kostüme zu probieren. Alles dies war auf der Höhe der feinsten, aus dem Gefühl der Zeit gewonnenen Empfindung für erlesene künstlerische Werte.

Eine unerbittliche Technik saß in allen Tänzern und Tänzerinnen bis zum Corps de Ballet, das alle die alten schönen Figurationen und Gruppierungen in einer unerschöpflichen Abwechslung vor die entzückten Augen brachte. Der Tänzer war noch nicht verschwunden. In Nijinski zeitigte er vor allen eine Persönlichkeit von solcher Bedeutung der Technik und Eigenartigkeit der Linie, daß man die alten berühmten Künstler der französischen Blütezeit in neuer Verfeinerung zu erleben meinte. Unter den Damen gab es eine Folge verschiedenartigster Naturelle, von der Fleißigen zur Naiven, von der Heroine zur Poetischen, und in immer wieder anderer Vereinigung stellten sie ein Spiel interessantester Temperamente. Die Karsavina erhob sich durch die unwiderstehliche Anmut und unverdorbene Natürlichkeit ihrer Mimik und ihres Tanzes. Die Pawlowa aber wurde zur Königin des russischen Balletts nicht so sehr durch die in allen Arten bis zur letzten Leichtigkeit durchgebildete Technik, sondern mehr noch durch die künstlerische Freiheit, mit der sie diese Technik behandelte. Sie ist mehr als eine Tänzerin, sie ist eine Schauspielerin des Tanzes. Die gewaltige Leidenschaft ihres Körpers, die impulsive Kunst ihres Ausdrucks, mit der sie die Wahnsinnige in Adams Giselle wie die größte Tragödin mimt, wendet sie überlegen auf die üblichen Formen und Mittel des alten Tanzes an, die sie in eine Empfindungssprache übersetzt, daß sie die stilisierte Erscheinung der



Seele werden. Sie modelliert aus Schauspielkunst die überlieferte Technik. Sie beseelt die alten Pas und Attitüden aus improvisatorischer Phantasie. Und darum ist sie der Spiegel dieser ganzen Reform: Wiederbelebung der Tradition, Modernisierung der wohlgegründeten Schule, die ewig Junge im guten, alten Ballettröckchen. Man kämpft gegen Ballettschule und Rokokotradition, gegen diese überlebte Architektur der Beine, die mit den Reformidealen der modernen Tanzkunst nichts mehr zu tun habe — aber die Pawlowa tanzt als Siegerin über alle diese Theorien hinweg. Sie rettet die Kultur in eine bessere Zukunft. Heil, daß sie als Stern an unserem Himmel aufging.

Mancherlei Pantomimen und Balletts gingen gleichzeitig und nachher über die Bretter. Gute Mischungen von Tanz und Mimik: die „Hand", der „Buckelhans". Richard Strauß schrieb seine Josefslegende für das russische Ballett. „Sumurun" von Freksa schlug über den Ozean. Die Musikerballetts werden zahlreicher: Klenaus Klein-Ida. Der Sinn für das ungesprochene Wort, die musikalische Bewegung, die Leidenschaft der stummen Plastik stieg. Im Kreise Reinhardts wurde es System. Es setzte sich als Ballett an Stücke Molières. Es fand einen Höhepunkt in der „Grünen Flöte". Es steuert auf eine eigene Ballettbühne hin, in der sein untermusikalisches, stilsuchendes, regiereines Wesen ohne Störung sich ausbreiten könnte. Hier sind Fäden moderner Kunstzeitlichkeit, die noch aufgefangen, verwoben werden sollen. Zeichen einer Stilsehnsucht, die sich noch Stoff, noch Form sucht, fort vom illusionslieben Wort, von der verstellenden Geste, von der realen Gegenständlichkeit ... ich setze die Studie über die Grüne Flöte her.

Wenn die Ouvertüre, die der junge Mozart zu dem Ballett Noverres Le petits riens schrieb, verklungen ist, empfängt uns das Bild einer Chinoiserie. Schon läuft der Geist auf Zehenspitzen alter Porzellanrhythmik. Das Auge sieht chinesisch-persisch-türkische Puppen. Der Verstand fragt nicht mehr: paßt Mozart zu China? Wie er zu seinen Türken paßte. Es sind nicht Chinesen und Türken des Weltkrieges. Es sind exotische Geschöpfe auf einer seltsamen Insel der Phantasie, wohin sie sicherlich gerade in diesen Tagen sich geflüchtet haben. Sie suchen dort in ihrer mutwilligen Verkleidung den Stil, den sie bei uns nicht finden. Sie finden ihn unter dem Geleit der Mozartschen Musik, die der schwedische Nilson zusammenstellte und überinstrumentierte. Es paßt nicht nur, sondern es bildet sich ein Neues: eigentümlich ferne rhythmische Reize, das Eingeständnis süßen Träumens, das Märchen Mozart und China im Spiegel des achtzehnten Jahrhunderts, internationale Dekoration in den Schwingungen einer ganz modernen Seele.



Auf Hofmannsthal wird zurückgeführt, daß in diesem schönsten Stück des Deutschen Theaters eine optische Dichtung von wundervoller Tragweite sich vorstellt. Die Kette gefangener Prinzen und Prinzessinnen zieht mit geneigtem Kopf über die Bühne, an den Stricken der Hexe Ho, die Herr Lubitsch mit einer präzisen Fülle grotesker Bewegungen ausstattet, indem er, von einer prachtvollen Fratze gedeutet, die sinnreiche Geste zu einer unsinnigen und den Nebenkörperteil zu einem Hauptglied erhöht. Matray aber, der das große Rätsel alles Clownhaften und Akrobatischen im menschlichen Körper zu einem pantomimischen Satyrspiel ausarbeitet, sitzt als Zauberer in der Pagode, seine Opfer erwartend, deren Seele er sich einfängt. Es ist ein Ungetüm, aus drei Menschen in parallelen Bewegungen gebildet, sechsbeinig und sechsarmig: nichts als Habgier, Grausamkeit, Griff. So endet der Zug der schönen Körper bei ihm.

Der schönste Körper ist die Prinzessin Lillebil Christensen aus Christiania. Sie ist sechzehn Jahr und ein Entzücken der Sinne, in der Form mehr ein Kind Bouchers und Renoirs, als Watteaus. Sie stürzte sich nicht in das Virtuose, sondern beseelte das Elementare. Sie bevorzugte nicht aus Seele einzelne Register des Körpers, sondern bildete alle so gleichmäßig aus, daß ihre Arme den Beinen nichts nachgeben, die Finger nichts den Armen. Lust am Körper, das Wesen alles Tänzerischen, bestimmt die Disposition ihrer Schritte und ihre musikalische Genauigkeit. Lust am Körper: gern zu tanzen, jede Bewegung zu lieben, die Liebe zu zeigen und die Bewegung ein wenig zu verlängern, lächelnd die trillernden Zehenspitzen anzusehen, den eigenen Fuß zu grüßen, in die eigenen Arme sich hineinzuwiegen und zu singen: seht, so schön ist das Tanzen. Hofmannsthal, wie dichtet sich in diesem Körper!

Jetzt ist das liebliche Kind durch einen seiner genialen Fischzüge beim großen Zauberer eingefangen. Es wird in einen Haremskäfig gesperrt. Der Zauberer sitzt lila vor dem grünen Käfig. Er hat alle Machtmittel des wandernden Effektlichts und der letzten technischen Errungenschaften unserer großen Zeit. Eine Gebärde der Prinzessin, wie sie den Schmerz in einer reizend übermütigen Plastik, die Freude in einem stofflosen Schwebeschritt vergegenwärtigt, diese wechselnden Wunder an bewegten und unbewegten Attitüden modernster Skulptur machen ihn rasend. Es muß sie besitzen. Auf weitem glänzenden Horizonte erscheint ihm die Apotheose des Zukunftsballetts. Doch plötzlich tritt etwas Unerwartetes ein. In die finstere Stille ertönt ein Flötenruf, unendlich süß, schmachtend, lockend, Mozartsche Ewigkeit in stilisierter Sehnsucht. Die Musik ruft! Ruft über alle Machtpläne! Ruft



über alle Imperialismen großen und kleinen Stils! Und sie entweicht dem Käfig und folgt der Flöte.

Da gerät sie in einen zauberhaften Wald. Goldene Baumgruppen schütteln ihr Laub. Eine Flußnymphe nimmt einen Wasserfall in die Hände und breitet ihn zu einem Stromteppich aus. Drüben erscheint der Prinz, den die Sterna mit galant wiegenden, graziös zugespitzen Rhythmen aus alten Miniaturen schnitt. Er bläst die grüne Flöte, und dieses Grün ist die einzige Farbe, die die Prinzessin in der grausigen Pracht von Gold und Schwarz sah. Sie sind angelangt bei dem Märchen, das den Fluß zwischen die Geliebten legt. Das Wasser wird die Markierungslinie ihres Tanzes. Sie tanzen in magnetischem Krescendo ihre Liebe gegeneinander. Als sie, auf einer Zehe schwebend, mit den Fingerspitzen sich berühren können, fängt die Hexe sie von hinten ein. Drei schwingende Mäanderbänder erheben sich von unten, ein Schifflein gleitet auf ihnen vorüber, hinter ihm schreitet, wie auf ihm rudernd, der Prinz seiner Geliebten nach: ein Bild von elementarer Naivität.

Noch hat das Paar seine chinesischen Kämpfe mit den bösen Dämonen zu bestehen. Diese verwandeln sich bald in eine Riesenspinne aus bühnenhohen Stricken mit aller Weisheit der fabelhaften Trapezkunst. Bald in einen Drachen, der von der entwagnerten Zauberflöte in lieblichem Spuk besiegt wird. Bald in ein Gewitter, dessen Themen die Windmaschine variiert. Wie ein Kreisel geschwungen, entschwindet die schöne Prinzessin unter grellem Licht in der Akrobatik des Zauberers. Starke Szenen aller kämpfenden Gewalten lösen sich schnell ab: die Spinnenhexe und der schwertschwingende Prinz, die Gier Matrays und die keusche Lillebil — Haufen gescheuchter Seelen. Nachdem der Prinz gesiegt hat, ersteht ein goyahaftes Bild des Zusammenbruchs der Dämonen. Alles ist befreit. Mit einem Beckenschlag setzt der türkische Marsch in A-moll ein, der die Erlösten zu einem wonnig hüpfenden Tanz vereinigt.

Das Reinhardtsche Wesen, unter Shakespeare oder Molière hier und da schon schärfer hervoräugend, ein Untermusikalisches, ein Rhythmisches, ja ein Expressionistisches, das von der Perspektive des Theaters her Beziehungen von Menschen, Hintergründe von Szenen, Suggestionen von Massen ordnet, quer hindurch von der Tragik der Erscheinung bis in die Komik, Groteske, Orchestik des innen ruhenden Wesens, dieses System und diese Begabung, die ich das Reinhardtsche nenne und im engsten Verhältnis zur modernen Kunst sehe, fand hier Reinkultur.

Vollkommen ging das Dekorative, die Erfindung Sterns, darin auf. Entschlossene Absage an jeden Realismus und jede Illusion. Dekoration



nicht als Vortäuschung von Wirklichkeit, sondern als Dekoration Gewordenes, Ornamentenwesen der Dinge, Arabeske des Daseins, Projektion alles Märchenhaften und Musikalischen unserer Welt auf die Bühne, und eben auf die Bühne als solche. Durch auf- und abgezogene Prospekte verändert sich das Bild nach rhythmischen Gesetzen, bewegt sich, wie Tanz. Es ist eine Symphonie des Dekorativen, vom wechselnden, sehr raffinierten Licht melodisiert. Man sieht Gewebe, die sich wandeln. Ihre Motive sind stilisierte Baulichkeit oder Landschaft oder Phantasie. Die Einheit ist Programm. Sie wird formell hergestellt durch gleichmäßige Ausbildung alles Pagodenhaften, Drachenhaften, Wolkenhaften, das durch Prospekt und Kostüm geht. Der Kopfputz der Tänzer ist leitmotivisch mit dem Zaubererhaus verbunden, die dämonische Fratze mit dem Ornament der Behänge, die Wolkengazen mit den Kleidergazen. Farblich ist letzte Reduktion eingetreten. Gold und Schwarz herrschen ganz als Harmonie; in Kleid und Szene. Es ist die Rückführung auf Tonika und Dominante.

Von Traum und Märchen spazierten wir aus und sind bei einem Problem angelangt, bei der Lösung eines Problems, das die Herausstellung dieses Bühnenereignisses rechtfertigt. Ich erkenne etwas Vollkommenes darin, und ich rufe alle, die nach den Regungen heutiger Kunst suchen, diese Stilfragen erwägen und irgendwie in Ahnungen über den Realismus hinaus zur Marionette, zum Tanz, zur jüngsten Malerei, zur letzten Lyrik, zur Mutter Musik streben, ich rufe sie alle vor dieses Spiel.



Die Tanzkunst der Gegenwart

Was ist der Grund, daß die Tanzkunst in den letzten Jahren, sogar in den Kriegsjahren, einen so gewaltigen Aufschwung nahm? Wir sehen sie überall im Steigen, sowohl in der neuen Richtung der Gesellschaftstänze, als in der Ausbildung der erziehlichen rhythmischen Gymnastik, als auf der Bühne im Schautanz. Es muß mit der ganzen Struktur unseres heutigen Kunstempfindens zusammenhängen, daß dieses



PAWLOWA, PHOTO S. BRANSBURG





HELLERAU: BEWEGUNGSSTUDIE





Tanzen, einst in der Ästhetik eine nebensächliche Gattung, sich so zu regen beginnt. Darüber müssen wir uns klar werden.

Wir beobachten in der Entwicklung der Kunstanschauung eine große Veränderung um das Jahr 1900 herum. Bis dahin wurde die Kunst hauptsächlich angesehen und genossen als eine Nachahmung der Natur, ihre Steigerung oder Stilisierung. Hier stand auf der einen Seite der Betrachter, auf der anderen war das Kunstwerk, und es galt eine Distanz zwischen ihnen zu schaffen, in der sich das Vergnügen und der Rausch ihre Methode schufen. Diese Distanz ist jetzt gefallen. Das Interesse der Kunst ist ein Teil des Menschen selbst geworden, seine Einstellung ist von egoistischen Motiven bestimmt, er genießt die Kunst nur als Stück von sich selbst, bezogen auf seine Persönlichkeit oder seine Umgebung. Die Auffassung der Architektur als Raumkunst, als Erweiterung des menschlichen Raumbedürfnisses, ihre Konstruktion von innen her ist der monumentale Beweis dieser Veränderung. Die gesamte sogenannte dekorative Bewegung, die Wandlung der Plastik und Malerei zu expressionistischen Problemen ist nichts anderes. Es ist die Projizierung des betrachtenden und schaffenden Menschen in die Gegenstände hinein, von ihm aus, nicht von den Dingen aus. Und so wie diese Künste peripherisch um den Menschen liegen, so gibt es eine neue Kunst, die zentral in ihm arbeitet, in der er selbst das Subjekt und Objekt seines formbildenden Prinzips ist: die Tanzkunst. Hier bildet der Mensch-Künstler mit seinem eigenen Material das Werk, das nicht irgend etwas nachahmt oder vorstellt, sondern seine inneren Gesetze in Form und Ausdruck bringt und, um dies Wort zu gebrauchen, die expressionistische Ekstase seiner Veräußerung feiert. Der Tanz ist nicht mehr die Anwendung bestimmter Exzerzitien auf den Körper, wie er es auch im besten Sinne früher war, sondern er ist die Kunst dieses Körpergefühls selbst, die Formbildung des persönlichen Körpers, das Selbstkunstwerk der erhöhten Bewegung, über Freude oder Trauer hinweg das gesteigerte Bewußtsein der rhythmischen Körperlichkeit, bis ins Dionysische und Erotische. Der Tanz als zentrales Erlebnis steht jetzt notwendig und folgerichtig in der ganzen großen modernen Bewegung, die aus Stilsinn, Formliebe, Gesetzfreude und der Vision des Expressionismus sich mannigfaltig zusammensetzt. Er wurde ein Erlebnis und ein Ereignis, genau so wie alle anderen Erscheinungen dieser Strömung, die man mit geringem Namen dekorativ nennt und die heißen müßte: die Kunst des Herrschers Mensch.

Die Führerin auf diesen Wegen war die Musik. In ihr ist das metaphysische Rätsel des aus sich selbst gestaltenden, nicht aus Nachahmung



und Darstellung gewonnenen Materials längst gelöst. Ihre elementare Reinheit und raumbildende Zeitlichkeit sind das Ideal der heutigen Kunst. Sie spricht in der jüngsten Malerei und Architektur, sie spricht in aller Innenkunst, sie spricht im Rhythmus der Körper auf der Bühne und im Saal. Sie bindet.

So verstehen wir, was sich ereignete. Der ungeheure Eindruck des russischen Balletts mit seiner modernen Einheit rhythmischer und malerischer Künste, aber nicht weniger die frische Luft von Hellerau, wo der entzivilisierte Mensch unter die Grundgesetze einer gereinigten Raumkunst gestellt wird — hier war die primitivste, dort die raffinierteste Übereinstimmung von Mensch und Umwelt erreicht. Das Tanzen besann sich wieder auf seine rhythmischen Urgesetze, ging wieder in den Himmel menschlicher Körperfreuden, gefühlter, gesteigerter, ausstrahlender Körper ein, und die Musik fand die schönen Formen zu ihrer Einheit.

Das Prinzip der modernen Tänzerin (denn der Tänzer verschwand allmählich unter dem Triumphe der idealen weiblichen Körperlichkeit) liegt ausgesprochen, oder unbewußt, auf dieser Linie. Noch hat sich keine feste Schule der neuen Lehre gebildet. Noch ist das Negative stärker, die Abwendung von der äußerlich konventionellen Methode der üblichen Schritte und Stellungen, von einer Tanzarchitektur im Sinne der früheren schematischen Stile, zu der der einzelne Mensch nichts hinzutut. Und von dem Positiven sind nur Umrisse einer Reform erkennbar: Verleugnung jedes uniformen Kostüms zugunsten einer individuellen Kleidung, bis zum Nackttanz, Bewegungen seelischen Gehaltes und persönlichen Ausdrucks, aus dem natürlichen Körper gewonnen. Eigenart der rhythmischen Plastik aus jedem speziellen, immer wieder verschiedenen Körperbau, kurz vollkommene Reduktion des Tanzes auf eine gesunde, einfache, innerlich fundierte und individuell ausgebildete Art, die sich zur alten Tanzkunst verhält wie eine Villa von Muthesius zu einem Rokokoschloß. So etwas wollen sie alle, und viele haben es sich auch so gut überlegt, daß man bei ihnen schon von den Anfängen eines Systems reden kann. Aber wie das bei manchen modernen Bestrebungen ist, die allzu puritanische Überlegung bildet vielleicht einen Lehrer, doch keinen Künstler, und die wahre Schöpfung kommt doch aus der unüberlegten Intuition, aus einer genialen Veranlagung des Tanzkörpers, nicht aus dem Buche, sondern aus dem Leib, nicht aus Kenntnis, sondern aus Leidenschaft. Das Persönliche verhindert die Kulturbildung, das Seelische befördert den Dilettantismus. Sehr bald stellt sich auch heraus, daß das nüchterne Problem in der Praxis ver-



sagt. Abwechslung, Kostümwirkung, Aufnahme nationaler Tanzüberlieferung, schließlich auch Auseinandersetzung mit der alten Technik verbürgen den Erfolg der Bühne. So mischt sich mit gutem Wollen schwaches Können, mit Sinn für das Heutige Zuflucht zu äußeren Requisiten, mit nachträglichem Lehrkursus die Deckmantelei verblüffender Kostüme und mit den Anforderungen an seelische Ausdrucksfähigkeit der Triumph ziviler Liebenswürdigkeit und reizender, graziöser Menschlichkeit. Alles geht durcheinander und verflacht sich zu einem Spiel kleiner, erregter Naturelle, die keine Naturen sind, und rühriger Personen, denen die Persönlichkeit fehlt. Aber alle zusammen dienen sie doch der großen Religion des reformierten Tanzes.

Die Schar dieser Tänzerinnen ist Legion. Ihre Abende drängen sich in den Großstädten wie Konzerte, und ein kritiklos begeistertes Publikum hängt an ihnen. Von Jahr zu Jahr hatte diese Vorführungsart zugenommen, die man früher überhaupt nicht gekannt hat. Die Podiumtänzerin ist eine neue und charakteristische Erscheinung des Kunstlebens geworden. Meist allein, vielfach in Gruppen, auch in Ensembles, manchmal mit Schülerinnen füllen sie die Abende, ungern von anderen Produktionen unterbrochen, mit ihrem Repertoire, füllen große Säle in ganzen Zyklen und reisen weiter. Oft ist ihr musikalischer Geschmack sehr roh. Sie tanzen dann Beethoven und Mozart. Bei Chopin und Schumann ist die Grenze. Für einen Musiker sind diese mimischen Interpretationen reiner Tonwerke unerträglich. Nicht nur an sich, weil sie ihre Keuschheit und Echtheit verlieren, wenn sie von einem sich drehenden und windenden Körper in Anschaulichkeit umgesetzt werden, sondern noch mehr darum, weil sie von der Tänzerin fast immer rhythmisch verzerrt, aus ihren Gelenken gerissen und im Bau verunstaltet werden. Dies ist falsche Bildung. Der Tanz hält sich am schicklichsten, wenn er von einer mehr dekorativen, anspruchslosen Musik begleitet wird, die weder das Ohr noch das Gewissen ablenkt. Ob das auf dem Klavier oder mit dem Orchester geschieht, macht für seinen Wert keinen Unterschied. Das Ideal bleibt eine eigens komponierte Musik, die mit Wesen, Takt und Gefühl der Tänzerin übereinstimmt, und die endlich erstrebte Einheit rhythmisch musikalischer Darbietung auch bekräftigt. Als Hintergrund wird der einfarbige Vorhang gewiß recht sein, und in der Beleuchtung ist heute keine Verlegenheit mehr zu bemerken, eher das Gegenteil, die Brutalität. Für Kostüme endlich haben wir die Künstler. Kainer darf wohl als Erster genannt werden; da ist Stil, Schick und Phantasie. In diesen reizenden Aufgaben mußten wir es sehr weit bringen. Die ornamentale Natur des Tanzes zauberte eine Fülle kapriziöser und



kühner Einfälle hervor. Aus dem besonderen Thema, wie aus all den Beziehungen, die ein Körper zum Kleid eingeht, und wieder aus den Möglichkeiten, die dieses Kleid in der Bewegung entwickeln kann, ergeben sich Kombinationen von unerschöpflicher Abwechslung. Die Konvention war geschlagen durch eine persönliche Kunst von ungeahnter Ergiebigkeit. Eine aus dem Karnevalistischen ins Moderne entwickelte Kunst, mit der ganzen Beweglichkeit der heutigen dekorativen Erziehung: eine fast neue Kunst.

Die große Reihe der Tänzerinnen huldigt dem Ideal der Persönlichkeit. Langsam seit den berühmten Balletteusen des 18. Jahrhunderts hat sich der Persönlichkeitskultus durchgesetzt. Die Prima Ballerina aber wird zur Solistin und enthebt sich dem Korpsgeist der Schule. Jetzt erst ist ihr möglich, den ganzen Reichtum ihrer körperlichen Begabung auszunutzen, die eigene Sprache ihres Materials zu entwickeln. Um so mehr neigt sie zur Überwindung der hergebrachten Technik und erstrebt die Herrschaft einer Kunst, die aus ihren persönlichen Bewegungsmotiven, dem Idiom ihres Körpers sich ihre einzigen Gesetze bildet. Die ganze Galerie dieser Tanzsolistinnen ist eine Folge verschiedener Versuche rhythmische Plastik auf Grundlage individueller Veranlagungen zu erreichen, was gewiß sehr abwechslungsreich ausfiel, aber die Garantie einer Stilbildung nicht bieten konnte. Hier entscheidet zuletzt der persönliche Reiz und die Vollkommenheit der körperlichen Selbsterkenntnis.

Die Vollkommenste war wohl die Ruth St. Denis, an die wir eine feierliche Erinnerung bewahren. Ihr Organ stand auf logische Entwicklung der Linie und monumentale Entfaltung der Plastik, gleichviel ob der Körper sich aus dem Blütenkleid in die Höhe aufrichtete oder die Macht des Schrittes das Motiv wurde oder bloße Ruhe zu versinnbildlichen war. Von ihrem himmlischen Wesen hat die Sent M'ahesa mehr die Wirkung, als die Kunst geerbt; sie arbeitet mit Requisiten und Aufbauten des Kostüms und der Bühne in einem exotisch theatralischen Sinne auf sehr aparte Effekte. Ein neuer Hauch strich mit den Wiesenthals über die Bühne. Als die drei Schwestern noch zusammen waren, band sie ein graziöser altwienerischer Geschmack. Als Grete sich selbständig machte, trat der ganze Zauber ihrer poetischen Person hervor, ihrer sonnigen Huld und graziösen Heiterkeit, weniger auf eine verblüffende Technik gegründet, als auf eine seltene Erkenntnis der neuen Aufgaben der Tanzkunst, die sie ernstlich in ihren Gedanken erwägt und eigenen Tanzspielen zugute kommen läßt. Lucy Kieselhausen hat sich aus ähnlicher literarischer Umgebung mehr ins Metier entwickelt,



viel gelernt und einige ganz vollendete Nummern geschaffen in ihrer gewissen herben Anmut. Jährlich tauchen neue Versuche auf, bisweilen wird Kostüm und Tanz verwechselt, bisweilen Reklame und Kunst, aber doch hier und da bleiben persönliche Rhythmen in Erinnerung, die aus dem Gros hervortreten, von Literaten gern übertrieben, von Kennern wohlwollend ermuntert. Die kunstgewerbliche Momentanität der Klotilde von Derp, ein Aufblitzen verwegener und doch sehr studierter Bewegungskomplexe war Ausnahme. Mehr ins Varieté neigt Anita Berber hinüber, Schlangenmensch, Groteske, Karikatur in scharfer Akrobatik, sehr amüsant und lebendig, aber nicht ganz kongruent ihrer Mienenmoral. Hannelore Ziegler tut sich hervor in einer schönen Unschuld ihrer Bewegungen und Größe ihrer Auffassung, Typ der deutschen sittlichen Durchdringung ihres Berufs mit ehrlichem Streben nach einer ernsten Sinnlichkeit. Valeska Gert ist Meisterin einer psychologischen Karikatur, die Charakter wird. Hundert Spielarten, hundert nicht gekannte oder genannte Namen, ein Wirbel von Menschenkindern, die die Erdenschwere überwinden und den Rausch ihrer befreiten Körperlichkeit genießen wollen. Ein einziger, ein weiblich geschmeidiger, süß hingegebener Mann gleitet unter sie: Joachim von Seewitz.

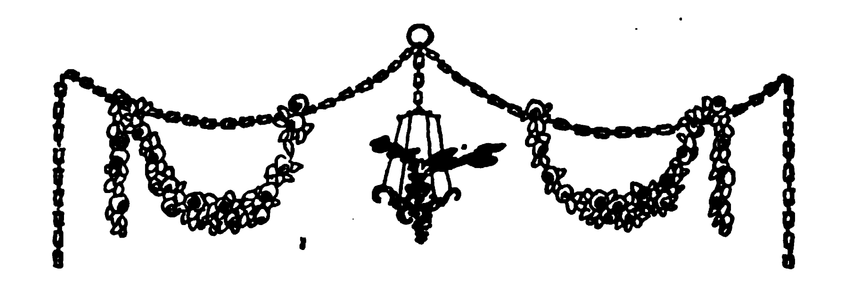
Was bei diesem Betrieb an wirklicher Kunst sich ergibt, ist nicht sehr viel. Es sind vereinzelte Fälle, niemals ganze Abende. Es ist zu bequem, sich als Tänzerin zu etablieren und einen Saal zu mieten. Ja, es liegt in der Luft: Tänzerin werden, sich in seinem Körper auslösen, Musik veranschaulichen! Aber nirgends stand die Gefahr so nahe bei einer berechtigten Kunstregung, dem Dilettantismus ist die Tür geöffnet. Seele und Ausdruck sind Verführer. Was bedeutet ein Pianist oder ein Sänger, der Ausdruck hat, doch keine Technik? Aber im Tanz soll das Gefühl genügen. Es rächt sich bitter. Die unmusikalische und unrhythmische Tänzerin, die unsere Säle füllt, wird zum Schaden der ganzen Richtung. Man hat schreckliche Beispiele erlebt. Um des Guten und Richtigen willen, das in dieser Lust und diesem Streben liegt, beschwöre ich die Tanzkunst, nicht von der Technik zu lassen. War sie einst der Zweck, so soll sie heut das Mittel sein. Es gibt keine Seele und keinen Ausdruck, der sich nicht auf ihrer Grundlage erst bildete. Man soll nicht mit dem Ende anfangen, sondern mit dem Anfang. Die Technik, an der jahrhundertelange Erfahrung bildete, macht den Körper fähig, der Seele zu folgen. Sie gibt erst die Herrschaft über den Körper, die das moderne Körpergefühl bedingt. Sie gibt erst das Recht zum Bewußtsein des Körpers, das der Sinn des Tanzes ist. So wird die ganze



große Tanzgeschichte, die nun endlich Historie für uns geworden ist, nicht umsonst gewesen sein.

Die moderne Tanzbewegung hat die Zukunft, wenn sie die Vergangenheit in sich aufgenommen hat. Ich glaube und sehe, daß der Tanz als Äußerung des zukünftigen künstlerischen Menschen etwas Prinzipielles haben wird. Es ist uns damit ein großes Glück beschieden. Seht zu, daß ihr es nicht durch Schöngeisterei und Leichtsinn verliert.





INHALTSVERZEICHNIS

KAPITEL I. RHYTHMISCHE KÜNSTE

KAPITEL II. DAS FEST DER ELEMENTE

KAPITEL III. DER TANZ IM DIENST

KAPITEL IV. DER GESELLSCHAFTLICHE VERKEHR

KAPITEL V. DER GESELLSCHAFTSTANZ



KAPITEL VI. DAS KUNSTWERK DES TANZES

KAPITEL VII. DAS BALLETT

KAPITEL VIII. DIE MUSIK

DER NACHTRAG

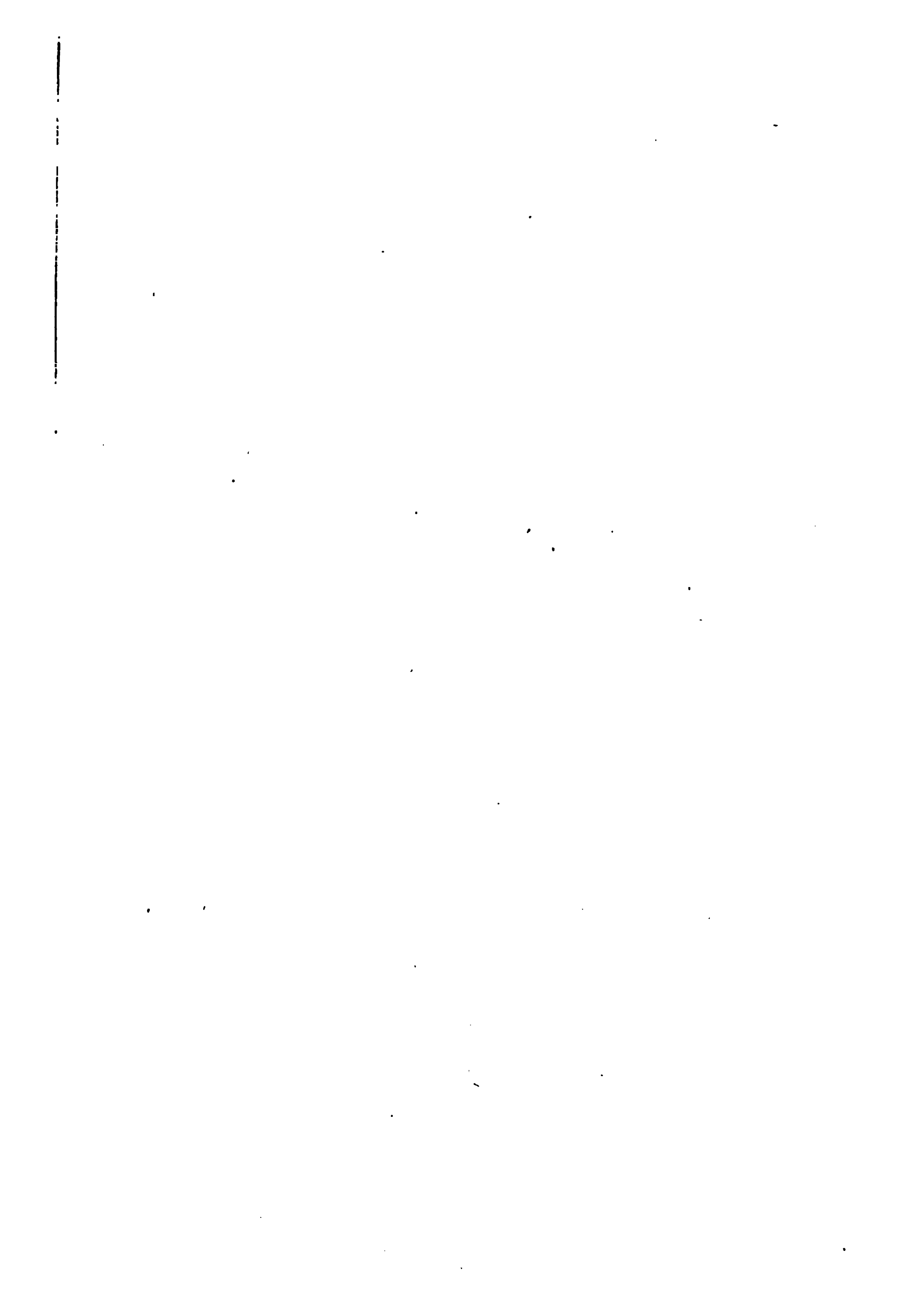


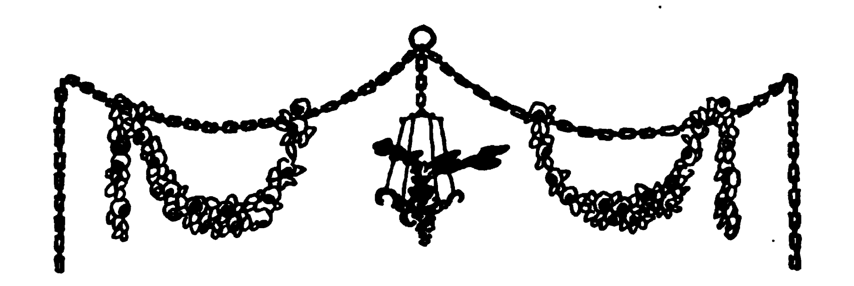
LUCY KIESELHAUSEN
SILHOUETTE VON
CECILIE STOECKEL





ERNST STERN: ZEICHNUNG ZU DEM BALLETT „DIE GRÜNE FLÖTE“

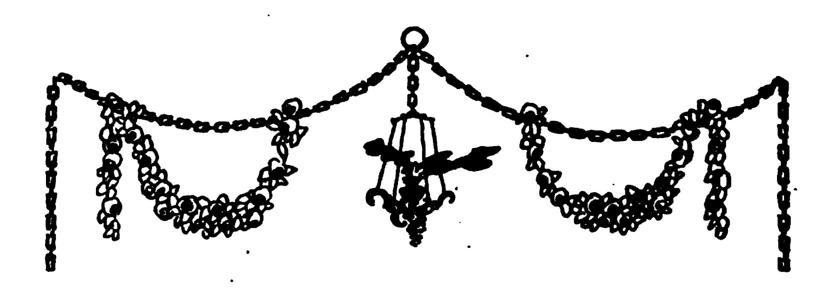




BILDERVERZEICHNIS







NAMEN- UND SACHREGISTER













